பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள்

தொகுதி - 1

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி,
சென்னை - 600 113.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள்

தொகுதி — 1

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title	:	**Pammal Sampanta Mutaliyarin Urainatai Nulkal Vol-I**
Author	:	Pammal Sampanta Mutaliyar
Published by	:	International Institute of Tamil Studies, C.I.T. Campus, Taramani, Chennai - 600 113.
Publication No.	:	275
Language	:	Tamil
Date of Publication	:	1998
Edition	:	Reprint
Paper used	:	16 kg Creamwove
Size	:	1/8 Demmy
Price	:	Rs.50/-
Print Types	:	11 pt
No. of Copies	:	1000
No. of Pages	:	xii + 228
Printed by	:	**Pavai Printers**

தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககத்தின் அரிய நூல்களை வெளியிடும் திட்டத்தில் நிதியுதவி பெற்று இந்நூல் வெளிவருகின்றது.

அணிந்துரை

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் உரைநடை நூல்கள் தொகுதி - 1

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தமிழ் நாடகத்திற்குப் புத்தொளி பாய்ச்சியவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆவார்.

தமிழ் நாடகத் துறையை மேலை நாடகப் போக்கில் வடிவமைத்தவர். 90 நாடகங்களுக்கு மேல் எழுதிய பம்மல் சம்பந்தனார் நாடக ஆசிரியராகவும் நடிகராகவும் விளங்கினார். 'சுகுண விலாச சபை' என்ற நாடகக் குழுவை 1891 இல் நிறுவி, தமிழ் நாடக இயக்கத்திற்குச் செல்வாக்குத் தேடித் தந்தவர். எனவே தமிழ்ச் சான்றோர்களால் 'நாடகத் தந்தை' என்றும், 'நாடகப் பேராசிரியர்' என்றும் புகழப் பெற்றவர்.

சம்பந்தனார் நாடகப் படைப்பாளராகவும் நாடகக் கலைஞராகவும் மட்டுமன்றிப் பல்துறையிலும் பெரும் புலமை பெற்று விளங்கினார்.

'பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள்- தொகுதி-1' எனும் இத்தொகுப்பு நூலில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தனித்தனியே எழுதி 1962 இல் வெளிவந்த 'நாடகத் தமிழ்', 1969 இல் வெளிவந்த 'நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள்', 1938 இல் வெளிவந்த 'பேசும்பட அனுபவங் கள்' என்ற மூன்று நூல்களும் இடம் பெற்றுள்ளன.

1. நாடகத் தமிழ்

'வடமொழி நாடகத்தின் செல்வாக்குத் தமிழ் நாடகத் தோற்றத்திற்கு அடிகோலியது' என்ற கருத்தை 'நாடகத் தமிழ்' எனும் இந்நூலில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மறுத்துள்ளார். தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம், பிற்காலத் தமிழ் இலக்கியங்கள், கல்வெட்டுகள், செப்பேடுகள், உரையாசிரியர்கள் குறிப்புகள் முதலியவற்றை அடிப்படைத் தரவுகளாகக் கொண்டு, தமிழ் நாடக வரலாற்றை இந்நூலில் ஆழமாக ஆய்ந்துள்ளார். தொல்காப்பியம் காலம் தொட்டு

மனோன்மணீயம் சுந்தரனார் காலம் வரை நிகழ்ந்த தமிழ் நாடகப் போக்குகள் பற்றி விரிவாக எழுதியுள்ளார்.

2. நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள்

கலைத்துறையில் இருப்பவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் மதிக்காமலும் பொறாமையுணர்வு கொண்டும் வாழ்வார்கள் என்ற கூற்றைப் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பொய்யாக்கித் தாயன்புடன் தாம் பழகிய நாடகக் கலைஞர்களின் நினைவுகள் பற்றிய குறிப்புகளைத் தொகுத்துத் தந்துள்ளார்.

அவர் பழகிய நாடகக் கலைஞர்களிடம் காணப்பெற்ற சிறப்பியல்புகளையும் குறைகளையும் சுட்டியுள்ளார். நாடக ஆர்வம் கொண்டுள்ள இன்றைய இளைய தலைமுறை செப்பமான பாதையில் செல்ல வழி வகுக்கும் இந்நூலை ஓர் அறிவுக் களஞ்சியம் என்று கொள்ளலாம்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தமக்கு முன்னர் வாழ்ந்த நாடகக் கலைஞர்களான கோவிந்தசாமி ராவ், மராட்டிய மாநிலத்தைச் சார்ந்த சுப்பாராவ், குப்பண்ணராவ், பஞ்சநாத ராவ் முதலியவர்களைச் சிறப்பித்தும் அவர்கள் தமிழ் நாடகத்திற்குச் செய்த தொண்டுகளைப் பற்றிப் போற்றியும் எழுதியுள்ளார். மேலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், கிட்டப்பா, கே.பி. சுந்தராம்பாள், தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர், நவாப் ராசமாணிக்கம், எம்.கே. ராதாவின் தந்தை கந்தசாமி முதலியார், எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன், சிவாஜிகணேசன், கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன், சகஸ்ரநாமம் போன்றோரையும், பெண்களுக்கு என்று நாடகக் குழுவை அமைத்த பாலாமணி அம்மையாரையும், இந்திய விடுதலை இயக்க முன்னணித் தலைவர்களில் ஒருவரான சத்திய மூர்த்தியையும், பாபநாசம் சிவம், டி.எஸ். பாலையா, கே. சாரங்கபாணி, எஸ்.டி. சுந்தரம், புத்தனேரி சுப்பிரமணியம், யாழ்ப்பாணம் சொர்ணலிங்கம் முதலிய கலைஞர்களையும் இந்நூலில் குறிப்பிட்டு விளக்கி எழுதியுள்ளார்.

3. பேசும் பட அனுபவங்கள்

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடகத் துறையில் மட்டுமின்றித் திரைப்படத் துறையிலும் தம் முத்திரையைப் பதித்தவர். அவர் எழுதிய 'நாடக மேடை நினைவுகள்' ஆறு தொகுதிகளாக வெளிவந்துள்ளன. அதே போன்று திரைப்படத் துறையில் அவருக்கு ஏற்பட்ட பட்டறிவைப் 'பேசும்பட அனுபவங்கள்' எனும் இந்நூலில் விளக்கியுள்ளார்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களான லீலாவதி சுலோசனா, சதி சுலோசனா, மனோகரா, வேதாள உலகம், ரத்னாவளி ஆகியன திரைப்படங்களாக ஆக்கப்பட்டன. மனோகரா தமிழில் இருமுறை திரைப்படம் ஆக்கப்பட்டது. பொன்னுசாமி தயாரித்து முதற்கண் வெளிவந்த மனோகரா என்ற திரைப்படத்தில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 'புருடோத்தமன்' வேடத்தில் நடித்தார். அத்திரைப்படத்தில் பத்மாவதியாகச் சாரதாம்பாளும், வசந்தசேனையாகக் கமலவேணியும் சிறப்பாக நடித்துள்ளனர் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். நாடகத்தின் மூலக்கதையைத் திரைப்படத்திற்கு ஏற்ப மாற்றம் செய்வதில் சம்பந்த முதலியார்க்கு உடன்பாடில்லை. அதற்கு எடுத்துக்காட்டாக மராட்டிய மொழியில் ஆக்கம் செய்யப்பட்ட 'மனோகரா' திரைப்படத்தில் ஏற்பட்ட குறைகளையும் சுட்டியுள்ளார்.

நாடகப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்றபடி நடிகர்களைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும் என்று சுட்டியுள்ளார். கதாநாயகர் களாக நடிப்பவர்கள் வில்லனாகவும் நடிக்க வேண்டும். அப்போதுதான் தங்கள் நடிப்புத் திறன் வெளிப்படும் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். திரைப்படத் துறையில் நடிப்புத் திறன் வளர வேண்டுமானால் இத்துறையில் முறையான பயிற்சி அளிக்க அரசு முன்வர வேண்டும் என்று வேண்டுகோள் விடுத்துள்ளது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. அவரது வேண்டுகோளின் விளைவாகத் தமிழக அரசு திரைப்படக் கல்லூரி ஒன்றை உருவாக்கியது.

நாடகக் கலைவாணர்களுக்கு அரியதொரு விருந்தாகவும் தமிழறிஞர் பெருமக்கள் பற்றிய பசுமையான நினைவு

களையும் கொண்டமையும் இந்நூல், இப்போது மறுபதிப்பாக வெளிவருகிறது.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் தருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாட்டுத்துறை மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத்துறை அமைச்சர் மாண்புமிகு முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கும் தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாட்டுத்துறைச் செயலாளர் த.இரா. சீனிவாசன் இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும், அரிய நூல்கள் வெளியிடும் திட்டத்தில் இந்நூலை வெளியிடுவதற்கு நிதி நல்கிய தமிழ் வளர்ச்சி இயக்கக இயக்குநர் முனைவர் ச. நாகராசன் அவர்களுக்கும் நிறுவனத்தின் சார்பில் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

மெய்ப்புத் திருத்திய முனைவர் தசரதன் அவர்களுக்கும் இந்நூலை வனப்புற அச்சிட்டுத் தந்த பாவை அச்சகத்தார்க்கும் நன்றி.

நாள்:30-1-98 **இயக்குநர்**

பொருளடக்கம்

நாடகத் தமிழ்

நாடகப் பேராசிரியர்
ராவ் பஹதூர்
பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பி.ஏ., பி.எல்.,
அவர்களால் இயற்றப்பட்டது

என் தாய் தந்தையர்

பம்மல். விஜயரங்க முதலியார்
பம்மல். மாணிக்கவேலு அம்மாள்

ஞாபகார்த்தமாக அச்சிடப்பட்டது.

நாடகத் தமிழ்

முதல் அத்தியாயம்

இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என நமது தாய் பாஷையாகிய தமிழானது, மூவகையாய் நமது முன்னோரால் பிரிக்கப்பட்டது யாவரும் அறிந்த விஷயமே. ஆயினும் சற்றேறக் குறைய நாற்பது வருடங்களுக்கு முன், நாடகத்தமிழ் என்று ஒன்று இருந்ததோ என்றே சந்தேகிக்கும் படியான க்ஷீணதிசைக்கு நமது தாய் மொழியாகிய தமிழ்மொழி வந்துவிட்டது. அச்சமயத்தில் நாடகத்தமிழைப் பற்றி எழுதப்புகுவான் ஒருவன், ஐஸ்லாண்டு தேசத்தில் சர்ப்பங்களைப்பற்றி எழுதப்புகுவான் ஒருவன், "இத் தேசத்தில் சர்ப்பங்கள் இல்லை" என்று எழுதி முடித்ததே போல், தமிழ் பாஷையில் நாம் அறிந்தவரை நாடகமே இல்லை, என்று ஒருவாறு எழுதி முடித்திருக்கலாம். இக்கஷ்ட திசைக்குத் தேனினும் இனியதெனும் நம் தமிழ் மொழி வந்ததற்கு முக்கிய காரணம் நமது பழமையான நாடகத் தமிழ் நூல்களை ஆதரிப்பாரும் அன்புடன் கற்பாருமின்றி இறந்து பட்டதேயாகும். புராதனமான நாடக நூல்கள் பெரும்பாலும் அழிந்து போயினமையாலும், எஞ்சிநின்ற சில, அந்நூலுடை யோரால், அவற்றின் அருமை தெரியாமையாலோ அல்லது வேறெக் காரணத்தினாலோ, வெளிக்குக் கொணரப்படாது மறைக்கப்பட்டமையாலும், சம்ஸ்கிருதம் முதலிய இதர பாஷாபிமானிகள் தமிழில் நாடகம் என்பதில்லை என்று குறை கூற இடங் கொடுத்தது. தற்காலத்தில் சில வருடங்களாக, பூர்வத்தில் பூமியின்கண் புதைக்கப்பட்ட பெரும் நிதிகளைக் கண்டு பிடித்து வெளிப் படுத்தி உலகிற்கு உபயோகப் படும்படிச் செய்பவர்களைப் போல், நமது தமிழகத்தில் ஆங்காங்கு மறைந்து மங்கிக் கிடந்த அரிய பெரிய தமிழ் நூல்களை, தம்முடைய உடல் பொருள் ஆவியெனும் மூன்

றையும் தமிழுக்கு அர்ப்பணம் செய்தது போல் உழைத்து வந்த பாஷாபிமானியும், மஹா வித்வானுமான, மஹாமஹோ பாத்யாய டாக்டர் உ.வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்களைப் போன்ற கல்விச் சிரோன்மணிகள் வெளிப்படுத்தி வந்தமை யால் அக்குறை நீங்கலாயிற்று என்று உறுதியாய்க் கூறலாம்.

நாமறிந்தவற்றுள் நாடகத் தமிழைப் பற்றிக் கூறியுள்ள நூல்களுள் அகத்தியம் என்பதையே முற்பட்டதாகக் கொள்ளல் வேண்டும். இந்நூல் கடல் கொண்ட தென்மதுரை யிலிருந்த தலைச்சங்கத்துப் புலவருள் ஒருவராகிய அகத்தியர் என்பாரால் செய்யப்பட்டதாம். இது இயல் இசை நாடகம் என்னும் முத்தமிழ் இலக்கணத்தையும் அறிவிப்பதாகிய ஓர் பெரிய இலக்கண நூல். இது உரையாசிரியருட் சிறந் தோராகிய நச்சினார்க்கினியர் என்பவர் காலத்திலேயே இறந்து விட்டதாக அறிகிறோம். பழைய உரைநூல்களில் அகத்தியத்திலுள்ள சில சூத்திரங்கள் மேற்கோளாக எடுத் தாளப்பட்டிருக்கின்றன. முதற்சங்கம் இடைச்சங்க மென இரண்டு சங்கங்கள் இருந்தனவோ இல்லையோ, எங்ஙன மிருந்தும் அகத்தியமானது நாடகத் தமிழைப் பற்றி வரைந்துள்ள ஒரு மிகவும் பழைய நூல் என்பதற்குக் கொஞ்சமேனும் சந்தேகமில்லை.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் இருந்தன வென்பதற்குப் பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல் 53 வது சூத்திரத்தில் "நாடக வழக்கினு முலகியல் வழக்கினும்" என்று கூறியிருப்பதே போதுமான அத்தாட்சியாகும். அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரப் பாயிர உரையில், நாடகத் தமிழ் நூல்களாகிய "பரதம், அகத்தியம், முதலாகவுள்ள தொன் னூல்களும் இறந்தன" என்று கூறியுள்ளார். ஆகவே அகத்தியத்தைப் போன்ற பழமையான நாடகவிலக்கணம் கூறு நூல் பரதம் என்ற ஒன்று முற்காலத்தில் இருந்ததாக நாம் அறிகிறோம். பெயரை நோக்குமிடத்து, அகத்தியர் செய்த நூலுக்கு எப்படி அகத்தியம் என்ற பெயர் வந்ததோ, அப்படியே பரதர் என்பார் செய்த நூலுக்கு 'பரதம்' என்கிற பெயர் வந் திருக்கலாமெனத் தோற்றுகிறது. பரத சாஸ்திரம் என்கிற நாடக சம்பந்தமான ஒரு சம்ஸ்கிருத நூல் பரதர் என்பவரால் செய்யப்பட்டது ஒன்று உளது. இதை

நோக்குமிடத்து, எங்ஙனம் அகத்தியர், சம்ஸ்கிருதம் தமிழ் என்னும் இரண்டு பாஷைகளிலும், வல்லுனராயிருந்து அவ்விரண்டு பாஷை களிலும் நூல்களை இயற்றினாரோ, அங்ஙனமே பரதர் என்பவர் சம்ஸ்கிருதத்திலும் தமிழிலும் நாடக நூல்களைச் செய்திருக்கலாம் என்று கருத இடங் கொடுக்கிறது. தற்காலத்திலும் கூத்தின் ஒருவகையாகிய நாட்டியத்திற்குத் தென் தேசத்தில் பரத நாட்டியம் என்று பெயர் வழங்குதல் இச் சந்தர்ப்பத்தில் கவனிக்கத் தக்கது.

அன்றியும் புராதன கிரந்தங்களாகிய மாபுராணம், பூதபுராணம் என்னும் நூல்களிலும் கூத்தைப்பற்றிய இலட் சணங்கள் கூறியிருப்பதாக அறிகிறோம். இவ்விரண்டு நூல்களும் அகத்தியத்தைப் போலவே முன்பே இறந்து விட்டன. இவற்றிற்கு முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் என்னும் பழைய நாடகத் தமிழ் நூல்கள் இருந்தனவாக அறிகிறோம். இவைகளைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் எழுதும் பொழுது இவற்றினுள் ‘‘ஒருசார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது, முதல், நடு, இறுதி காணா மையின் அவையும், இறந்தன போலும்’’ என்று அறிவிக்கின்றார். மேற்கூறியவற்றுள் செயிற்றியம் என்பது செயிற்றியனார் என்பார் ஒருவரால் செய்யப்பட்ட நூல் என்று நாம் அறிய இடமுண்டு. அப்படியே சயந்தம் என்னும் நூலும் சயந்தன் என்பவரால் எழுதப்பட்டது என்று ஊகிக்கலாம் என்று எண்ணுகிறேன். செயிற்றியம் சூத்திரமாக செய்யப்பட்டது என அறிகிறோம்.

மேற்கூறியவைகள் நீங்கலாக, உரையாசிரியர் அடி யார்க்கு நல்லார் காலத்தில் பொன்றாது நின்ற நாடகத் தமிழ் நூல்கள் பரதசேனாதிபதியம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் என இரண்டாம். இவற்றுள் முன்னதன் ஆசிரியர் ஆதிவாயிலார் என்பார்; இது வெண்பாவாற் செய்யப்பட்ட நூல்; பின்னது, மதிவாணனார் என்பவரால் சூத்திரப் பாவாலும் வெண்பாவாலும் செய்யப்பட்ட நூல்; இவையிரண்டும் அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுவதற்கு மேற்கோளாகக் கொண்ட நூல்கள். மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூலானது கடைச்சங்கக் காலத்து பாண்டியருட் கவியரங்கேறிய

பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த முதல் நூல்களிலுள்ள வசைக் கூத்திற்கு, மறுதலையாகச் செய்யப்பட்ட புகழ்க் கூத்திலக்கண நூல் என்றும் அறிகிறோம். இவ்விரண்டு நாடக நூல்களும் தற்காலம் காணப்படாமையால், அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திற்குப் பிறகு நம்முடைய துர்அதிர்ஷ்டத்தால் இறந்து போயின என்று எண்ண வேண்டியிருக்கிறது.

கூத்தநூல் என்னும் ஒரு நூலைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். இதுதான் மதிவாணர் செய்த நாடகத் தமிழ் நூல் என்று காலஞ் சென்ற தமிழ் வித்வான் ஆ. சிங்காரவேலு முதலியார் அவர்கள் எண்ணுகின்றார். காலஞ்சென்ற திருமணம் செல்வகேசவராய முதலியார் அவர்கள் இது வேறு நூல், என்று கூறியுள்ளார். இவ் விரண்டில் ஒன்றை நிச்சயமாகக் கூறுவதற்கு நமக்குப் போதுமான அத்தாட்சியில்லை. இது கடைச் சங்கத்திய நூல் என்று அறிகிறோம். இவையன்றி "நூல்" என்னும் நாடகத் தமிழ்நூல் ஒன்று முற்காலத்தில் இருந்ததெனக் காலஞ் சென்ற வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் "தமிழ்மொழியின் வரலாறு" என்னும் புத்தகத்தில் எழுதியிருக்கிறார். சற்றேறக் குறைய கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்கு முன் இருந்த தமிழ்மொழிக்குப் பூர்வக் கிரந்தமாகிய தொல்காப்பியமானது இயற்றமிழின் இலக்கணத்தைப் பற்றியே கூறும் நூலாகை யால் நாடகத் தமிழைப் பற்றி அது ஒன்றும் கூறவில்லை. ஆயினும் கடகண்டு எனும் ஒரு பழைய நாடக நூலிருந்த தாகத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகார உரையில் குறிக்கப் பட்டிருக்கிறது.

இனி மேற்சொன்ன நாடகத் தமிழ் நூல்களில் நாடகங் களைப் பற்றி நமது முன்னோர்கள் என்ன உரைத் திருக் கின்றனர் என்று ஆராய்வோம். அப்படிச் செய்யப் புகுமுன், நமது முன்னோர் எல்லாவித ஆடல்களுக்கும் "கூத்து" என்பதைப் பொதுப் பெயராகவும், கதையைத் தழுவிவரும் "நாடகம்" என்பதை அதனுள் ஒரு பிரிவின் பெயராகவும், ஆண்டிருப்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். அன்றியும் மேற்சொன்ன நாடக நூல்களெல்லாம், நாடக இலக்கண நூல்களேயொழிய ஒன்றாவது நாடக இலக்கிய நூல் அன்று என்பது இங்கு கவனிக்கற்பாலது.

நாடக காப்பியம் என்று சொல்லப்பட்ட சிலப்பதிகாரத்தின் சிறப்புப் பாயிரத்தில் மாதவியைப் பற்றிக் கூறுமிடத்து "நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகை"யென கூறப்பட்டிருக்கிறது; இதற்கு உரையாசிரியர் "நாடகத்தை ஆடிச் சிறப்பிக்கும் கணிகை" என்று பொருள் கூறியுள்ளார். அரங்கேற்று காதையின் முதலில் "இருவகைக் கூத்து" என்று இளங்கோவடிகள் கூறியுள்ளார். இதற்கு அரும்பத உரையாசிரியர், "தேசி, மார்க்கம் என இவை", என்று பொருள் கூறியிருக்கிறார். இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுங்கால், "இருவகைக் கூத்தாவன—வசைக்கூத்து, புகழ்க் கூத்து, வேத்தியல் பொதுவியல், வரிக் கூத்து வரிச்சாந்திக் கூத்து; சாந்திக்கூத்து; வினோதக்கூத்து; ஆரியம் தமிழ்; இயல்புக்கூத்து தேசிக்கூத்து எனப் பலவகைய; இவை விரிந்த நூல்களிற் காண்க" எனக்கூறி, அதன்மேல் "இருவகைக் கூத்தாவன—சாந்தியும் வினோதமும்" என வரைந்துள்ளார். மொத்தத்தில் ஆராயுங்கால், பூர்வகாலத்தில், பொருளதிகாரம் அகப்பொருள் புறப்பொருள், என்று இருபெரும் பிரிவாகப் பிரிக்கப்பட்டது போல், கூத்தானது, அகக்கூத்து புறக்கூத்து என்னும் இரண்டு பெரும் பிரிவினையுடையதென்றும், மற்றவைகள் இதனுட் பிறந்த பாகுபாடுகள் என்றும் ஒருவாறு ஊகிக்க இடமுண்டு.

இனி மேற்குறிக்கப்பட்ட பல விதமான கூத்துக்களை எடுத்துக்கொண்டு, அவைகள் ஒவ்வொன்றைப் பற்றியும் நமது பூர்வீக ஆசிரியர்கள் கூறியதை ஆராய்வதால் அறிவதைக் கருதுவோம்.

அகக்கூத்து என்பது நாயக நாயகி பாவமாய் சிற்றின்பத்தைப் பொருளாக உடைய கூத்து எனவும் புறக்கூத்து என்பது அகத்திலடங்கிய பொருளைத் தவிர, மற்ற விஷயங்களைப் பற்றிய கூத்து எனவும் கூறலாம். அன்றியும் புறக்கூத்து முக்கியமாக வெற்றி அல்லது வீரம் பொருளாக உடையதென அறிகிறோம். அன்றியும் அகக்கூத்து முக்குண சம்பந்தமான நடிப்பு எனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இதை அகநாடகம் என்பாருமுளர்.

அகக்கூத்திற்குரிய உருவுகள் கந்தமுதலாகப் பிரபந்த வுருவீறாக, இருபத்தெட்டென சிலப்பதிகாரத்தின் அரும்பத

உரையாசிரியர் கூறியுள்ளார். கந்தம் என்பது அடிவரையறையுடையதாய், ஒரு தாளத்தாற் புணர்ப்பதாம். பிரபந்தமென்பது அடிவரையறையன்றி பல தாளத்தாற் புணர்ப்பதாம். அகக்கூத்தானது தேசி, மார்க்கம் என நமது முன்னோரால் பிரிக்கப்பட்டது எனவும் அறிகிறோம்.

புறக்கூத்து அல்லது புறநாடகங்களுக்குரிய உருவாவன, "தேவபாணி முதலாக அரங்கொழி செய்யுள் ஈறாகவுள்ள செந்துறை விகற்பங்களெல்லாம்" என அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார்.

சாந்திக்கூத்து. இது அகத்தியரால் வகுக்கப்பட்ட பாகுபாடுகளில் ஒன்றாகும். இதற்கு உரையாசிரியர் "நாயகன் சாந்தமாயாடிய கூத்து சாந்திக் கூத்தெனப்படும்" என்றார். இது முற்காலத்தில் நான்கு பிரிவாகப் பிரிக்கப்பட்டதென்றறிகிறோம். அவை சொக்கக்கூத்து, மெய்க்கூத்து, அவிநயக் கூத்து, நாடகக் கூத்து.

சொக்கக்கூத்து, சுத்த நிருத்தம் என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே அது பாடலுடன் கலவாமலும், அவிநயத்தை தழுவாமலும், யாதேனும் ஒரு கதையைப் பற்றியதாயில்லாமலும், இருத்தல் வேண்டும். இது நூற்றெட்டு கரணமுடைத்து என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

மெய்க்கூத்தாவது மெய்த் தொழிற் கூத்தாம்; இது தேசி வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப்படும். இவை அகச்சுவை பற்றியதாதலின் அகமார்க்கம், என்றறையப்படும். அகச்சுவை, ராஜசம், தாமதம், சாத்துவிகம் என மூவகைத்து எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இப் பிரிவுகளின் பெயர்களை ஆராயுமிடத்து அவை வழங்கும் நிலங்களைப் பொறுத்ததாயிருக்கக் கூடுமெனத் தோன்றுகிறது. வடுகு என்பது வடக்குப் பிரதேசத்திலும், சிங்களம் என்பது சிங்களத் தீவிலும் பெரும்பாலும் அக்காலத்தில் வழங்கிவந்த வகையினைக் குறிப்பதாயிருக்கலாம்.

அவிநயக் கூத்தாவது கதையினைத் தழுவியதாயிராது, பாடும் பாட்டிற்கு ஒத்தபடி கைகாட்டி வல்லபஞ் செய்யும் கூத்து, எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தற்காலத்திலும் இப்படிப்பட்டக் கூத்திற்கு அபிநயம் பிடித்தல் என்னும் பெயர் சாதாரண வழக்கில் இருப்பது கவனிக்கத்தக்கது.

நாடகக்கூத்து—கதை தழுவிவரும் கூத்தெனக் கூறப் பட்டிருக்கிறது. தற்காலத்தில் நாடகம் என்னும் சொல் இதனையே குறிப்பதாகும். கூத்து என்கிற முற்காலத்தில் பல்வேறு ஆடல்களைக் குறித்த பொதுச் சொல்லானது, தற் காலத்தில் நாடகக் கூத்தினைப் பெரும்பாலும் குறிப்பதாயது கவனிக்கற்பாலது.

இச்சாந்திக் கூத்தாடுவார்க்கு "கண்ணுளர்" என்ற ஒரு பெயரிருந்தாக, சிலப்பதிகாரம் இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை யால் தெரியவருகிறது. 'கண்ணுள்' என்பதற்கு கூத்து என்று திவாகரத்தில் அர்த்தம் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் அடியார்க்கு நல்லார்-

"வாசிகை வைத்து, மணித் தோடணியணிந்து,
மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதி;—தேசுடரே
யேந்து சுடர்வாள் பிடித்திட், டீசனுக்கும் காளிக்கும்
சாந்திக் கூத்தாடத் தகும்"

என்கிற வெண்பா ஒன்றை, மேற்கோளாகக் கூறியுள்ளார். இவ்வெண்பாவினால் சாந்திக்கூத்தானது முற்காலத்தில் எவ்வாறு ஆடப்பட்டதென ஒருவாறு அறிகிறோம்; இக்கூத்தாடுவோர் கையில் வாள்பிடித்தாடுவர் என்பதையும், "மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதி" என் பதனால், அக்காலத்திலும் நாடகமாடுவோர் முகத்தில் வர்ணம் பூசிக் கொள்கிற வழக்கமுண்டென்பதையும் கவனிக்க. மேலும் "ஈசனுக்கும் காளிக்கும் சாந்திக் கூத்தாடத் தகு" மென்பதனால், உற்பாதங்கள் நேரிடுங்காலை, அவை தம்மைப் பீடியா வண்ணம், அவ்வுற்பாதங்கள் தெய்வங்களின் கோபத்தினாலுண்டாயினவெனக் கருதி. அவைகளைச் சாந்தி செய்ய அத் தெய்வங்களைக் குறித்து சாந்திக் கூத்தானது ஆடப்பட்டது என்பதையும் அறிகிறோம். தற்காலத்திலும் கிராம தேவதைகளின் கோயில்களில் உற்சவங்கள் நடக்கும் பொழுது, தெருக் கூத்து என்று சொல்லப்பட்ட நாடகங்கள் நடிக்கப்படுவது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.' அன்றியும் மழை முதலியன இல்லாத காலத்து, மழை பெய்யவேண்டி ஆப்பிரிக்கா, ஆஸ்திரேலியா முதலிய நாட்டு பழமையான ஜனங்கள் கூத்தாடுவதுபோல், நம்முடைய நாட்டிலும் முற்காலத்தில் ஓர் விதமான கூத்தாடப்பட்டதென நாம் அறிவதற்கிட முண்டு.

விநோதக் கூத்தென்பதைப் பற்றி இனி நாம் அறிந்ததைக் கருதுவோம். வினோதக் கூத்தென்பது மொத்தத்தில் வினோதத்தின் பொருட்டு ஆடப்படும் கூத்தெனப் பொருள்படும். இது முக்கியமாக, குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என அறுவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது; இதனோடு வசைக்கூத்து யென்பதைக் கூட்டி, ஏழு பிரிவுடைத்து என்பாரும் உளர். அன்றியும் வெறியாட்டு என்பதைச் சேர்த்து ஏழு பிரிவுடைத்து என்பாருமுளர். இனி இவற்றுள் ஒவ்வொன்றையும் பற்றி அறிந்ததைக் கருதுவோம்.

குரவை என்பது பொதுவாகக் கைகோத்தாடல் என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. பிங்கள நிகண்டில் இதை ஓரை என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் இதற்கு தழுவணி என்றும் பெயருண்டு. (குறுந்தொகை). அடியார்க்கு நல்லார் குரவைக் கூத்தைப் பற்றி எழுதும்பொழுது ''காமமும் வென்றியும் பொருளாக, குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக, எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைத் தாடுவது'' என்று வரைந்துள்ளார். அன்றியும் இதை வரிக்கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகக் கூறியுள்ளார். இதனால் குரவைக் கூத்தின் பொருள், காதல் அல்லது வெற்றியாக இருக்க வேண்டுமென்றும், இக் கூத்தானது பலர் கூடி வட்டமாக நின்று ஆடியது என்பதையும் அறிகிறோம். சிலப்பதிகாரத்தின் கதாநாயகியாகிய கண்ணகியை, வேங்கை நிழற்கண் கண்டதற்கு, உற்பாத சாந்தியாக முருகவேளை நோக்கி குறத்தியர் இக்குரவைக் கூத்தாடியதாகக் கூறப்பட்டிருப்பதால், குறத்திகள் இக் குரவைக் கூத்தாடும் வழக்க முண்டென்றும், இது உற்பாத சாந்தியாக ஆடும் வழக்கமும் உண்டென அறிகிறோம். இங்ஙனமே குடத்துப்பால் உறையாமை முதலிய துர்ச் சகுனங்களைக் கண்டு, ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்தாடினதாகக் கூறப் பட்டிருப்பதால், ஆய்ச்சியரும் இக்குரவைக் கூத்தாடும் வழக்கம் உண்டென்றறிகிறோம். இஃதன்றியும் இந்திரவிழ வூரெடுத்த காதையில், மறக்குலப் பெண்டிர் குரவைக் கூத்தாடியதாக அறிகிறோம். குரவைக்கூத்தில் தலைவனது வரவை வேண்டிப் பாடும் பாட்டிற்கு 'கொண்டுநிலை' என்று பெயராம். ''முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை''யென

இரண்டு வகை கூறப்பட்டிருக்கின்றன. குரவைக் கூத்தின் இடையே பாடும் பாட்டிற்கு பாட்டுமடை என்று பெயராம்.

கலிநடம் என்பது கழாய்க் கூத்தாம். இது மூங்கிற் கம்பத்தை பூமியில் நிறுத்தி அதன்மீது நின்றாடும் கூத்தாகும். தற்காலத்தும் தொம்பரவர் எனும் ஜாதியார் இவ்வாறு ஆடுதல் கவனிக்கற்பாலது. கழை-மூங்கில், கழைக் கூத்தாடுவோர்க்கு வேழம்பர் என்கிற ஒரு பெயர் உண்டென அறிகிறோம். இதற்கு கம்பக்கூத்து என்றும் மற்றொரு பெயர் உண்டு. இதை ஆரியக்கூதது என்பாருமுளர்.

குடக் கூத்து என்பது குடத்தை தலைமீது சுமந்து ஆடுங் கூத்தாகும். இது சிலப்பதிகாரத்துள், ஆடல் பதினொன்று என்று வகுத்தவகையில், அப் பதினொன்றில் ஒன்றாம். கடலாடு காதையில் "வாணன் பேரூர், மறுகிடைநடைத்து, நீணிலமளந்தோன் ஆடிய குடமும்" என்று இளங் கோவடிகள் கூறியுள்ளார்; இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் "காமன்மகன் அநிருத்தனைத், தன்மகள் உழைகாரணமாக, வாணன் சிறைவைத்தலின், அவனுடைய சோவென்னும் நகரவீதியிற் சென்று, நிலங்கடந்த நீணிற வண்ணன் குடம் கொண்டாடிய குடக் கூத்தும்" என்று உரை எழுதியுள்ளார். இவ்வாடலில் மண்ணாலும் பஞ்ச லோகங்களினாலும் ஆக்கப்பட்ட குடங்களை உபயோகித்தனர் என்பதையும் அறிகிறோம். தற்காலத்தும் இவ்விதமான ஆடல், ஆடி மாதத்தில் கிராம தேவதைகளின் உற்சவ காலத்தில், பூசாரிகள் தங்கள் தலைமீது குடம் (கரகம்) வைத்து ஆடுகிற வழக்கம் இருப்பதைக் காண்க.

கரணக் கூத்து என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் "படிந்த வாடல்" என்று வியாக்கியானம் செய்திருக்கிறார். இது ஒருவகையான கூத்து விகற்பம் என்பது தவிர, இதற்குமேல் ஒன்றும் தெரியவில்லை

நோக்கு:- இதைப்பற்றி "பாரமும், நுண்மையும் மாயமு முதலாயினவற்றை உடையது;" என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியிருப்பது தவிர மற்றொன்றும் அறிகிலோம்.

தோற்பாவைக் கூத்து:- இது தோலாற் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பதாம். இக்காலத்தும் சில கிராமாந்தரங்களில் இது

நிகழ்வதைக் காணலாம். ஒரு வெள்ளைத் திரையை முன்னிட்டு, அதன்பின் ஒரு விளக்கினை வைத்து இடையில் அவைகளின் நிழல் திரையிற் படும்படியாக, தோலினாற் சமைத்த பாவைகளைக் கயிறு கொண்டோ அல்லது கையினாற் பிடித்தோ, ஆட்டிக்காட்டும் வழக்கமுண்டு. மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் உலகுய்யும்படி திருவாய் மலர்ந்தருளிய ஆநந்தமாலையில் "சீலமின்றி, நோன்பின்றிச் செறிவேயின்றி யறிவின்றி, தோலின் பாவைக் கூத்தாட்டாய்ச் சுழன்று விழுந்து கிடப்பேனை" என்று பாடியிருப்பது இத்தோற்பாவைக் கூத்து அவர் காலத்தில் சாதாரணமாக நடைபெற்றது என்பதை அறிவிக்கின்றது. இதற்கு "நிழலாட்டம்" என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு; "நிழலாட்டப்பாவை" என்பதைக் காண்க. இதனின்றும் உற்பத்தியானது பொம்மைக்கூத்தென்று நாம் ஒருவாறு ஊகித்தறிவதற்கு இடங்கொடுக்கிறது. இது, எடுத்துக் கொண்ட நாடக பாத்திரங்களுக்கேற்றபடி, பொம்மை களை மரத்தினாற் செய்து, ஆடையாபரணங்களை அணிவித்து, ஒரு சிறு அரங்கம் அமைத்து, அதற்குப் பின்னால் பொம்மைகளை ஆட்டுவிப்பவன் நின்று, கயிறுகளினால் இப்பொம்மைகளைப் பிடித்து, கதைக்குத் தகுந்தபடி அவைகளை ஆட்டுவிப்பதாம். அரங்கத்திற்குப் பின்புறம் கறுப்புத்திரை சாதாரணமாக இட்டிருப்பதால் பொம்மை களை ஆட்டுவிக்கும் கறுப்புக் கயிறுகள் எதிரில் நின்று பார்ப் பவர்களுக்கு, சாதாரணமாகத் தெரியாது. இப்பொம்மைக் கூத்தானது நமது தேசத்தில் மிகவும் பழமையான காலமுதல் உண்டென்பதற்குப் போதுமான அத்தாட்சி தெய்வப் புலமை திருவள்ளுவ நாயனார் தமிழ் உலகம் உய்தற் பொருட்டு இயற்றிய திருக்குறளில் இருக்கின்றது. அந் நூலில் 102 ஆவது அத்தியாயம் 10 வது குறள்

"நாணகத்தில்லாரியக்க மரப்பாவை
நாணாலுயிர்மருட்டி யற்று" என்பதாம்.

இதனால் அவர் காலத்திலேயே மரத்தினாற் சமைத்த பாவைகளைக் கயிறு கொண்டு ஆட்டுவிக்கும் வழக்கம் உண்டென அறிகிறோம். இவர் காலம் இற்றைக்கு சற்றேறக்குறைய 1800 வருஷங்களுக்கு முன்பானதால்,

இப்பொம்மைக்கூத்து மிகவும் புராதனமானது என்பதற்குச் சந்தேகமில்லையென்று கொள்ளலாம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் நாடகங்களை நடத்தும் ஆசிரியனுக்கு சூத்திரதாரன் என்கிற பெயர் அமைந்திருப்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. பொம்மைகளை சூத்திரங்களைக் கொண்டு எப்படி இயங்கும்படிச் செய்கிறானோ அங்ஙனமே நாடகபாத்திரங்களை ஆட்டி வைப்பவன் என்கிற பொருள் தெற்றெனவே விளங்கும். இக்கூத்திற்குப் பதுமையாட்டம் என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு. பொம்மைகளை ஆட்டுவிப்போனுக்கு எந்திரி என்று பெயர். முற்காலத்தில் ''தோற்பாவைக்கூத்தும் தொல்லை மரப்பாவை யியக்கமும்'' என்று சீவக சிந்தாமணியிற் கூறியிருக்கின்றதைக் காண்க. சில வருஷங்களுக்கு முன் இப்பொம்மைக் கூத்து வழக்கத்திலிருந்தது; தோற்பாவைக் கூத்தைப்போல் இதுவும் வரவர நமது நாட்டினின்றும் மறைந்துகொண்டு வருகிறது. அநேக நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த திருவெண்காட்டடிகள் என்று பெயர் பெற்ற பட்டினத்துப் பிள்ளையார் காலத்தில் இப் பொம்மலாட்டம் இருந்ததென்பதற்கு அவர் பாடிய அடியிற் கண்ட பாட்டே சான்றாகும்.

> ''நாட்டமென்றே இரு சற்குருபாதத்தை நம்பு, பொம்ம
> லாட்டமென்றேயிரு பொல்லா வுடலையடர்ந்த சந்தைக்
> கூட்டமென்றேயிரு சுற்றத்தை வாழ்வைக் குடங்க வீழ்நீ
> ரோட்டமென்றேயிரு நெஞ்சே யுனக்குபதேசமிதே''

என்று திருவெண்காட்டடிகள் திருவாய் மலர்ந்திருக்கின்றனர். ஆரியப் பாவை என்பது பாவைக் கூத்து வகையிலொன்றாம்.

வசைக் கூத்து:- இது விதூடக் கூத்தாம். நகைத்திறச் சுவையினையுடையது. வசை என்பது வேத்தியல் பொதுவியல் என்று இருவகைப்படுமெனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது புகழ்க் கூத்துக்கு எதிரிடையானது. கடைச்சங்கத்துப் பாண்டியருள் கவியரங்கேறிய பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த முதல் நூல்களில் வசைக் கூத்தும் உண்டென்றறிகிறோம். இது சம்ஸ்கிருதத்தில் பிரஹசனம் என்னும் நாடகப் பிரிவினுக்கு ஒப்பாகும். வசைக் கூத்தைப்

பற்றி ''பலவகையுருவமும் பழித்துக் காட்டவல்லவனாதல், வசையெனப்படுமே'' என்று பூர்வ நூல்களில் கூறப் பட்டிருக்கிறது.

வெறியாட்டு:- தெய்வமேறி ஆடுகின்ற கூத்தாகும். இது தற்காலத்தில் ஆவேசம் வந்து ஆடுகிறது என்று வழங்கப் படுகிறது. முக்கியமாக கிராம தேவதைகளின் கோயில்களில் பூசாரிகள் இந்த வெறியாட்டு ஆடுவதை நாளைக்கும் காணலாம்.

இச் சந்தர்ப்பத்தில் இந்த ''எழுவகைக்கூத்தும் இழிகுலத் தோரை ஆடவகுத்தனன் அகத்தியன்'' என்று பூர்வாசிரியர் கள் கூறியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. இதனால் இந்த எழுவகைப்பட்ட வினோதக் கூத்தானது, உயர்குலத் தோரின் வினோதத்திற்காக இழிகுலத்தோரால் சாதாரணமாக ஆடப்பட்டதென அறிகிறோம். இவைகள் இழிகுலத்தோராட வகுத்ததையுற்று நோக்குங்கால், உயர்குலத்தோர்க்கு இதர கூத்துகள் வகுக்கப்பட்டன என்பது தோற்றுகிறது. இச் சந்தர்ப்பத்தில் கலித்தொகையில் ''முதுபார்ப்பான் வீழ்கைப் பெருங்கருங்கூத்து'' (கருங்கூத்து=இழிந்த நாடகம்) என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது கவனிக்கத்தக்கது.

மேற்கூறிய பிரிவுகள் அன்றி, சிலப்பதிகாரத்துள் இளங்கோவடிகள் உபயோகித்திருக்கிற ''பல்வகைக்கூத்து'' என்னும் சொற்றொடருக்கு உரையெழுதுங்கால் அடியார்க்கு நல்லார்—''பல்வகைக் கூத்தாவன - வென்றிக் கூத்து, வசைக்கூத்து, வினோதக்கூத்து முதலியன'' என்று கூறியுள்ளார். இவற்றுள் வசைக்கூத்தைப் பற்றியும், வினோதக்கூத்தைப் பற்றியும் மேலே கருதினோம், எஞ்சி நின்றது வென்றிக் கூத்தாம்.

வென்றிக் கூத்து:- பகையரசரைத் தோற்கடித்து வெற்றி கொண்ட காலையில், ஆடப்பட்ட கூத்தெனப் பொருள்படும். ''மாற்றான் ஒழுக்கமும், மன்னனுயர்ச்சியும் மேற்படக் கூறும் வென்றிக்கூத்தே'' என்று கூறப் பட்டிருக்கிறது. இக்கூத்து வேற்றரசர்களை வென்ற வெற்றிக்களிப்பாலே தேர்த்தட்டிலே நின்று, போர்த் தலைவரோடு கைபிணைத்து ஆடப்பட்டதென்றும் அறிகிறோம். அடியார்க்கு நல்லார் இவ்வென்றிக்கூத்தைப்

பற்றிக் கூறுங்காலை "கொடித் தேர்வேந்தரும் குறுநில மன்னரு முதலாக உடையோர், பகைவென்றிருந்தவிடத்து, வினோதம் காணும் கூத்தென்பதாம்" என்று உரைத்துள்ளார். அன்றியும் வென்றிக் கூத்தும் வசைக்கூத்தும் தாள இயல்புடையன என்றறிகிறோம்.

துணங்கைக்கூத்து:- என்றும் மற்றோர் வகைக்கூத்து கூறப்பட்டிருக்கிறது. "முடக்கிய இருகை பழிப்புடை யொற்றி துடக்கிய நடையது துணங்கையாகும்" என்று இத்ற்கு வியாக்கியானம் கூறப்பட்டிருக்கிறது; இதற்கு சிங்கி யென்று வேறொரு பெயர் உண்டெனெ அறிகிறோம்.

மேற்குறித்த வகைகள் அன்றி ஆரியக்கூத்து என்னும் ஓர்வகைக் கூத்தும் குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இது கம்பங்களைக் கையில் பிடித்து கயிறுகளின் மீது நின்றாடும் கூத்தாகும். இது கூழைக்கூத்தின் ஒரு பகுதி போலும்; இது முற்காலத்தில் ஆரியர் என்னும் ஜாதியார் ஆடியதாகச் சொல்லப்பட்டிருந்தது.

சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து சாக்கைக் கூத்து என்று ஒருவகைக் கூத்து முற்காலத்தில் இருந்ததாக அறிகிறோம். சாக்கைக் கூத்து என்பதற்கு சாக்கையன் ஆடுங் கூத்து என்று பொருள் செய்யப்பட்டிருக்கிறது. சாக்கையன் என்பான் கோயில்களிலும் அரண்மனைகளிலும் முற்காலத்தில் பாடியாடும் ஒரு ஜாதியைச் சார்ந்தவன் என அறிகிறோம். "கூத்தச் சாக்கையன் ஆடலின்" எனச் சிலப்பதிகாரத்துள் வரைந்திருப்பதைக் காண்க. தற்காலத்திலும் கோயில்களில் பூஜா காலங்களில் தேவதாசிகள் ஆடும் ஆடல் ஒருவகைத் துண்டு. ஆகவே சாக்கைக் கூத்தென்பது அதுபோன்ற தாயிருக்கலாம் என ஊகிக்கலாம். அதற்கு மேல் நிச்சயமாகச் சொல்லக் காரணங்களில்லை.

இனி முன்னர் கூத்துகளை வேத்தியல் பொதுவியல் என இருவகைத்து எனக் கூறியதற்கு வேத்தியல் என்றால் வேந்தன்முன் ஆடும் கூத்தெனவும், பொதுவியல் என்றால் சாதாரண ஜனங்கள் முன் ஆடுங் கூத்தெனவும் பொருள் கொள்வர் சிலர்; வேத்தியல் என்றது அகக்கூத்தினையும் பொதுவியல் என்பது புறக்கூத்தினையும் குறிப்பதாகும் என்பார் சிலர்.

மேற்கூறிய வகைகளன்றி கானகக்கூத்து என்றும் ஓர் வகைக்கூத்து முற்காலத்தில் இருந்ததாக அறிகிறோம். தொல்காப்பியப் பொருளதிகார உரையில் "கானகக் கூத்தும் கழைக் கூத்தும் காண்பவராகச் சாதிவரையறையிலராதலின்" என்று கூறப்பட்டிருப்பதைக் காண்க.

இன்னும் வாசாப்பு என்று ஓர்வகைக் கூத்து மத்திமகாலத்தில் இருந்ததாகத் தெரிய வருகிறது; யாழ்ப் பாணத்து அகராதியில் வாசாப்பு - ஓர்வகைக் கூத்து என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. நான் குடியிருக்கும் வீட்டின் அருகாமையில் ஓர் இடத்துக்கு வாசாப்புமேடு என்று பெயர் உண்டு. இதைப்பற்றி விசாரித்ததில் இவ்விடத்தில் அநேக வருஷங்களுக்கு முன்பாக கூத்தாடுவது வழக்கமெனத் தெரியலானேன். புதுச்சேரிக்கடுத்த ஒரு கிராமத்தில் சில வருஷங்களுக்கு முன்பாகத் தமிழில் கூத்து நடப்பதாயும் அதற்கு வாசாப்பு என்கிற பெயர் எனவும் கேள்விப் பட்டிருக்கிறேன். இப்பதத்தைப் பற்றி, தமிழ் வித்வானும், நூலாசிரி யருமான எனது நண்பர் கா. நமசிவாய முதலியார் இது "வாசகப்பா" என்னும் பதத்தின் மருவாகும் என எண்ணுகிறார். "சாரங்கதர வாசகப்பா" என்னும் ஒரு நாடகத்தைப் பற்றித் தான் கேள்விப்பட்டதாக எனக்குத் தெரிவித்திருக்கிறார். ஆயினும் அந்நூல் எனக்குக் கிடைக்கவில்லை. மேற்சொன்னவைகளன்றி, பழைய நூல்களில் கொலச்சாரி, சந்திக் கூத்து, சீழ்க்கைக் கூத்து, துடிக் கூத்து, குணலை, குணாலயம், குழமணிதூரம், கூட்டை, குனிப்பு என்பவைகளும் குறிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவற்றுள்:—கொலச்சாரி வேட்டுவமகள் கொற்றவை யுருவைக்கொண்டு ஆடும் கூத்தாம்; சந்திக் கூத்தென்பது திருவிழாவில் கோயிலின்முன் பெண்பாலர் ஆடுங் கூத்தாம்; சீழ்க்கைக் கூத்தென்பது சீழ்க்கை எழுப்பி ஆடுங் கூத்தாம்; (தற்காலமும் ஆதிதிராவிடர்கள் சவங்களைக் கொண்டு போகும்போது சீழ்க்கை அடித்துக் கொண்டும் கூத்தாடிக் கொண்டும் போகிற வழக்கம் உண்டு.) துடிக்கூத்து என்பது, முருகக் கடவுள் சப்த மாதருடன் துடிகொட்டியாடிய கூத்தாம்; குணலை என்பது ஆரவாரத்துடன் நடிக்கும் கூத்தாம்; குணாலயம் என்பது ஒருவகை மகிழ்ச்சிக் கூத்தாம்; குழமணி தூரம் என்பது வென்றவர் தம்மீது இரங்குமாறு

தோற்றவர் பாடிக் கொண்டு ஆடும் ஓர்வகைக் கூத்தாம்; கூட்டை என்பது ஓர்வகைக் கூத்து என்பது தவிர வேறொன்றும் தெரியவில்லை. குனிப்பு என்பது ஓர்வகைக் கூத்து என்று பிங்கள நிகண்டில் கூறப்பட்டிருக்கிறது; இதைப்பற்றியும் வேறொன்றும் தெரியவில்லை.

இனி, மேற்கூறிய கூத்துகளின் இலக்கணங்களைப் பற்றி பூர்வ ஆசிரியர்கள் கூறியதைக் கருதுவோம். கூற்றின் இலக்கணங்கள் "அறுவகை நிலையும், ஐவகைப்பாதமும், ஈரெண்வகைய அங்கங்கிரியையும் வருத்தனை நான்கும் நிருத்தக்கை முப்பதும்" எனக் கூறி, இவை விரிப்பிற் பெருகும் என முடித்துளார் அடியார்க்கு நல்லார். மேற்கண்டவை இன்ன இன்ன என்று சுத்தாந்தப் பிரகாசமென்னும் பழய தமிழ் பரத நூலில் விரித்துக் கூறியுள்ளது, அடியிற் கண்டவாறு.

அறுவகை நிலை - வைணவம், சமநிலை, வைசாகம், மண்டலம், ஆலீடம், பிரத்தியாவிடம்.

ஐவகைப் பாதம் - சமநிலை, உற்கடிதம், சஞ்சாரம், காஞ்சிதம், குஞ்சிதம்.

அங்கக்கிரியை பதினாறு —சரிகை, புரிகை, சமகலி, திரிகை, ஊர்த்துவகலிகை, பிருட்டகம், அர்த்தபிருட்டகம், சுவத்திகம், உல்லோலம், குர்த்தனம், வேட்டனம், உபவேட்டனம், தானபதப் பிராயவிருத்தம், உக்ஷேபணம், அவக்ஷேபணம், நிகுஞ்சம்.

வருத்தனை நான்கு:— அபவேட்டிதம், உபவேட்டிதம், வியாவர்த்திதம், பராவர்த்திதம்.

நிருத்தக்கை முப்பது:— "சதுரச்சிரம், உத்துவீதம், தலமுகம், சுவத்திகம், விப்பிரகீர்ணம், அருத்தரேசிதம், அராள கடகாமுகம், ஆவித்துவத்திரம், சூசீமுகம், இரேசிதம், உத்தானவஞ்சிதம், பல்லவம், நிதம்பம், கசதந்தம், இலதை, கரிக்கை, பக்கவஞ்சிதம் பக்கப் பிரதியோகம், கருடபக்கம், தண்டபக்கம், ஊர்த்துவமண்டலி, முட்டிகச் சுவத்திகம், நளினீபதுமகோசம், அலுபதுமம், உற்பணம், பக்க மண்டலி, உரோமண்டலி, உரப்பார்சுவார்த்தமண்டலி, இலளிதை, வலிதை: இதைத்தான் சம்ஸ்கிருத பரத

சாஸ்திரத்தில் "ஹஸ்தம்" என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இன்னின்ன ஹஸ்தத்திற்கு இன்னின்ன பொருள் என்றும் அதில் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இதைப்பற்றி அறிய விரும்புவோர் அப் பரதசாஸ்திரத்தில் கண்டுகொள்க.

மேற்கூறிய இலட்சணங்கள் ஒவ்வொன்றும் இன்னது இன்னது என்று இவ்விடம் கூறப் புகிற்பெருகுமாதலால், அவைகளைப்பற்றி ஆராய விரும்புவோர் சுத்தானந்த பிரகாசநூலில் கண்டு கொள்ளும்படி விடுத்தேன். ஆயினும் இங்கு முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு, அதாவது மேற்கூறிய பகுதிகளெல்லாம் பெரும்பாலும் சம்ஸ்கிருதமொழிகளாலும், சம்ஸ்கிருத சொற்றொடர்களாலும், கூறப்பட்டுள்ளன என்பதேயாம்.

மேலும் கூத்துக்களின் விலக்குறுப்புகள் பதினான்கு வகைப்படுமென அறிகிறோம். அவை; பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, சுவை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, சேதமாம்.

இவற்றுள் பொருள் என்பது நான்கு வகைத்தாம்; அவை அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்பனவாம். இதையே சம்ஸ்கிருதத்தில் தர்மார்த்தகாம மோட்சம் என்னக் கூறப்பட்டிருக்கிறதைக் காண்க. "இவை நாடகத்திற் பிரிந்தும் கூடியும் வருங்கால் பெயர் வேறுபடும்" எனக் கூறியுள்ளார். அடியார்க்கு நல்லார். அங்ஙனம் வருங்கால், நாடகம், பிரகரணப் பிரகரணம், அங்கம் எனப் பெயர் பெறும் என்று மதிவாணனார் நூலினின்றும் அறிகிறோம். இந்நான்கு வகைப்பட்ட பொருள்களைப்பற்றிக் கூறும்பொழுது, செயிற்றியனார் "அறம் பொருள் இன்பம்" அரசர் ஜாதியெனவும், "அறம் பொருள்" வணிகர் ஜாதியெனவும், "அறம்" சூத்திர ஜாதியெனவும் வகுத்துள்ளார். அதனின்றும் அறம் பொருள் இன்பம் வீடு நான்கும் சேர்த்து வரும் பொழுது பிராம்மண ஜாதியென்பது அவர் கருத்தென்று ஊகிப்பதற்கு இடங் கொடுக்கிறது.

யோனி:— என்பது நான்கு வகைத்தாகும். அவை "உள்ளோன் தலைவனாக உள்ளதோர் பொருண் மேற்செய்தலும், இல்லோன் தலைவனாக உள்ளதோர்

பொருண்மேற்செய்தலும், உள்ளோன் தலைவனாக இல்லதோர் பொருண்மேற்செய்தலும், இல்லோன் தலைவனாக இல்லாதோர் பொருண்மேற்செய்தலும்'' என்று அடியார்க்கு நல்லார் வரைந்துள்ளார்.

விருத்தி:— நான்கு வகைத்து அவை (1) சாத்துவதி - அறம் பொருளாகவும், தெய்வ மானிடர்தலைவராகவும் வருவது. (2) ஆரபடி—பொருள் பொருளாகவும், வீரராகிய மானிடர் தலைவராகவும் வருவது. (3) கைசிகி:— காமம் பொருளாகவும், காமுகராகிய மக்கள் தலைவராகவும் வருவது. (4) பாரதி—கூத்தன் தலைவனாக, நடன்நடி பொருளாகக் காட்டியும் உரைத்தும் வருவது.

சந்தி ஐந்து வகைத்தாம்:— முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு துய்த்தல் என இந்த ஐந்து சந்தியும் நாட்டியக் கட்டுரை எனக் கூறியுள்ளார் அடியார்க்கு நல்லார்.

சுவை ஒன்பதாம்:— வீரச்சுவை, பயச்சுவை, இழிப்புச் சுவை, அற்புதச்சுவை, இன்பச்சுவை, அவலச்சுவை, நகைச்சுவை, நடுவு நிலைச்சுவை, உருத்திரச்சுவை. இது சம்ஸ்கிருதத்தில் ரசம் என்பதற்கொப்பாகும். நவரசங்களென சம்ஸ்கிருதத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வொவ்வொரு சுவைக்கும் (உருத்திரச் சுவைக்குத் தவிர) தக்க அவிநயம் இன்னதெனக் கூறியிருப்பதை அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் கண்டு கொள்க. சுவைகளைப்பற்றிக் கூறுங்காலை அடியார்க்கு நல்லார் "அச்சுவைகளில் எண்ணம் வந்தால் தோற்றும் உடம்பில், உடம்பின் மிகத் தோற்றும் முகத்து, முகத்தின் மிகத் தோற்றும் கண்ணில், கண்ணின் மிகத் தோற்றும் கண்ணிற் கடையகத்து'' என்று மிகவும் பொருள்பட அழகாய்க் கூறியது கவனிக்கற்பாலது.

சாதி:— என்பதைப்பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியது நம்முடைய துரதிர்ஷ்டத்தால் கிடைக்கவில்லை. இதற்கு உரை எழுதுங்கால் நமது நல்லாசிரியராகிய மஹாமஹோபாத்யாய சுவாமிநாத ஐயர் அவர்கள், "இது நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரஹசனம், டிமம், வியாயோகம், சமவாகாரம், வீதி, அங்கம், ஈகாமிருகமென பத்து'' என வரைந்துள்ளார்.

குறிப்பென்பது:— சுவையின் கண் தோற்றுவது.

சத்துவமாவது:— அக்குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சி

அவிநயம்:— என்பது கதைதழுவாதே பாட்டுகளின் பொருள் தோற்றக் கைகாட்டுவதாம். இதற்கும் நாடகம் என்பதற்கும் வித்தியாசமென்னயேனின் நாடகம் என்பது கதை தழுவிவரும் கூத்தாம்.

இது இருபத்து நான்கு வகைத்தெனக்கூறி, வெகுண் டோன், ஐயமுற்றோன், சோம்பினோன், களித்தோன், உவந்தோன், அழுக்காறுடையோன், இன்பமுற்றோன், தெய்வமுற்றோன், ஞஞ்சையுற்றோன் உடன்பட்டோன், உறங்கினோன், துயிலுணர்ந்தோன், செத்தோன், மழை பெய்யப்பட்டோன், வெயிற்றலைப்பட்டோன், நாண முற்றோன். வருத்தமுற்றோன், கண்ணோவுற்றோன், தலைநோவுற்றோன், அழற்றிறம்பட்டோன், சீதமுற்றோன், வெப்பமுற்றோன், நஞ்சுண்டோன், இவர்களுடைய அவிநயம் இத்தன்மைத்தெனக் கூறியுள்ளார்; அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் இவைகளின் விவரங்களைக் கண்டு கொள்க.

ஆடல்நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும்
அவிநயநிகழுங்கால் ஆடல் நிகழாமலும்

களையவேண்டுமென்று அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிட்டிருக்கிறார்.

சொல் என்பது மூவகைத்து: உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச்சொல்.

உட்சொல் என்பது நெஞ்சோடு கூறல், இதைத்தான் ஆங்கிலேய பாஷையில் solilque என்பர். சம்ஸ்கிருதத்தில் ஜனாந்திகம் என்பர்.

புறச்சொல் என்பது கேட்போர்க் குரைத்தலாம்.

ஆகாயச்சொல் என்பதற்கு "தானே கூறல்" என உரை எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இது சம்ஸ்கிருதத்தில் அசரீரி வாக்கென்பதற்கு நேராகும்.

வரி என்பது எட்டுவகையாகும்:— கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி,

எடுத்துக்கோள்வரி என் இவ்வரி யென்பதனைப் பல்வரிக் கூத்தென்பாருமுள, என அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். ''வரியெனப்படுவது வகுக்குங்காலைப் பிறந்ததிலனும், சிறந்ததொழிலும் அறியக்கூறி ஆற்றுழி வழங்கல்'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

சேதம்:- ஆரியம் தமிழென இருவகைப்பட்டது. ''ஆரியம் தமிழெனும் இரண்டிலும், ஆதிக்கதையை அவற்றிற் கொப்பச் சேதித்திடுவது சேதமெனப்படும்'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

இளங்கோவடிகள் ''பல்வகைக் கூத்தும்'' என்றும் கூறியபின்னர் 'பதினோராடல்'' என்று கூறியுள்ளார். அவை இன்னவை என்று இனி ஆராய்வோம். இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் ''கடைய மயிராணி, மரக்கால் விந்தை கந்தன் குடைதுடிமாலல்லியமல்கும்பஞ் சுடர்விழியாற், பட்டமதன்பேடு திருப்பாவையரன் பாண்டரங்கங், கொட்டி யிவை காண்ப தினோர் கூத்து'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இவை தெய்வ விருத்தியாம். இவற்றை இரண்டு கூறாகப் பிரித்துள்ளனர்; அல்லியம், கொட்டி, குடை, குடம், பாண்டரங்கம், மல் ஆகிய அறுவகையை ஒரு கூறாகவும், துடி, கடையம், பேடு, மரக்கால், பாவை என்னும் ஐந்தை ஒரு கூறாகவும்; இவைகள் அசுரரைக் கொல்ல அமரர் ஆடின என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது இவ்வாடல்களைப் பற்றிக் கீழ்குறித்த விஷயங்களையும் அறிகிறோம்:-

அல்லியம்	- மாயவன் (மஹாவிஷ்ணு) ஆடியது - ஆறு உறுப்பு கொண்டது.
கொட்டி	- கொடுவிடையோன் (சிவபெருமான்) ஆடியது- நான்கு உறுப்பு கொண்டது
குடை	- அறுமுகத்தோன் (முருகன்) ஆடியது - நான்கு உறுப்பு கொண்டது.
குடம்	- குன்றெடுத்தோன் (கிருஷ்ணன்) ஆடியது ஐந்து உறுப்பு கொண்டது.

பாண்டரங்கம்	-	முக்கண்ணன் (சிவபெருமான்) ஆடியது - ஆறு உறுப்பு கொண்டது.
மல்	-	நெடியவன் (மகாவிஷ்ணு) ஆடியது- ஐந்து உறுப்பு கொண்டது.
துடி	-	வேல் முருகன் (சுப்பிரமணியர்) ஆடியது ஐந்து உறுப்பு கொண்டது.
கடையம்	-	அயிராணி (இந்திரன் மனைவி) ஆடியது - ஆறு உறுப்பு கொண்டது
பேடு	-	காமன் (மன்மதன்) ஆடியது ஆறு உறுப்பு கொண்டது.
மரக்கால்	-	மாயவள் (இலச்சுமி) ஆடியது- நான்கு உறுப்பு கொண்டது.
பாவை	-	திருமகள் (இலட்சுமி) ஆடியது- இரண்டு உறுப்புடைத்து.

கடையம்—புற நாடகங்கள் பதினொன்றில் இஃது இறுதிக் கூத்தானமையின் இப்பெயர் பெற்றதென்பர். (உ.வே. சாமிநாதையர்) மணிமேகலை

மேற்கூறிய ஆடல்களைப் பற்றி நாம் அறிந்ததை இனி கருதுவோம்.

அல்லியம் முதல், மல்வரையுள்ள ஆறு கூத்துக்களும், நின்றாடும் தெய்வக் கூத்து'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

அல்லியம்: — இது "அஞ்சனவண்ணன் ஆடிய ஆடல் பத்துள், கஞ்சன் வஞ்சத்தின் வந்த யானையின் கோட்டை ஒசித்தற்கு நின்றாடிய'' ஆடலாம். அல்லியம் என்பதனை அலிப்பே டென்பாருமுளர் என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியிருக்கிறார்.

புறநானூற்றில் 'அல்லிப்பாவை'' என்று கூறப்பட்டிருக் கிறது. இதற்கு "அல்லியக் கூத்தில் ஆட்டும் பிரதிமை'' என்று பொருள் செய்யப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் இக்கூத்து பாவைகளைக் கொண்டும் ஆடப்பட்டது போலும்.

கொட்டி: இதற்குக் கொடுகொட்டி யென்றும் பெயர். கொடுங்கொட்டி, கொடுகொட்டியென விகாரமாயிற் றென்பர் நச்சினார்க்கினியர். அடியார்க்கு நல்லார் இதைப் பற்றி உரை எழுதுங்கால், ''தேவர் புரமெரிய வேண்டுதலால், வடவையெரியைத் தலையிலேயுடைய பெரிய வம்பு ஏவல் கேட்ட வளவிலே அப்புரத்தில் அவுணர் வெந்து விழுந்த வெண்பலிக்குவையாகிய பாரதி அரங்கத்திலே உமையவள் ஒரு கூற்றினளாய் நின்று பாணி தூக்குச்சீரெனும் தாளங் களைச் செலுத்த, தேவர் யாவரினு முயர்ந்த இறைவன், சய்ானந்தத்தாற் கை கொட்டி நின்று ஆடிய கொடு கொட்டி யென்னு மாடல்'' என்று வரைந்துள்ளார். திரிபுரம் தீமடுத் தெரியக்கண்டு இரங்காது கை கொட்டி நின்று ஆடுதலில் கொடுமையுடைத்ததால் நோக்கி கொடு கெட்டி யெனும் பெயர் வந்ததெனக் கூறியுள்ளார். இக்கொடுகெட்டி என்பது தற்காலத்தில் வழக்கில் இல்லாது பொன்றிய போதிலும் ஏழாம் நூற்றாண்டு வரை வழக்கத்தில் இருந்ததென திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் திருவாய் மலர்ந்தருளிய தேவாரத்தினால் அறிகிறோம்

ஆளுடைய பிள்ளையார் திருவெண்காட்டுத் திருப்பதிகத்தில்

கொள்ளைக் குழைக்காதிற் குண்டைப்பூதங்
கொடுகொட்டி கொட்டிக் குனித்துப் பாட
உள்ளம் கவர்ந்திட்டுப் போவார் போல''

எனப் பாடியிருப்பதைக் காண்க. இதற்குக் கொட்டிச்சேதம் என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு.

இக் கொடுகொட்டியைப் பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் நடுகற்காதையில் (564 பக்கம்.)

''திருநிலைச்சேவடி சிலம்புவாய் புலம்ப்வும்
பரிதரு செங்கையிற் படுபறை யார்ப்பவுஞ்
செங்கணா யிரந்திருக் குறிப்பருளவுஞ்
செஞ்சடை சென்றுதிசை முகமலம்பவும்
பாடகம் பதையாது சூடகந் துளங்காது
மேகலை யொலியாது மென்முலையசையாது
வார்குழை யாடாது மணிக்கழல் அவிழா
துமையவள் ஒருதிறனாக வோங்கிய
இமையவனாடிய கொட்டிச் சேதம்''

என்று இக் கூத்தையாடும் விதத்தை விவரமாய் வர்ணித்திருக்கிறது.

குடை:— "அவுணர்தாம் போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது போகட்டு, வருத்தமுற்ற வளவிலே முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுகவெழினியாக நின்றாடியது குடைக்கூத்து" எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

குடம்:— "காமன் மகன் அநிருத்தனை தன் மகள் உழைகாரணமாக வாணன் சிறைவைத்தலின், அவனுடைய சோ வென்னும் நகர வீதியிற் சென்று நிலங்கடந்த நீனிறவண்ணன் குடங்கொண்டாடியது" குடக் கூத்தெனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

பாண்டரங்கம்:— "வானோராகிய தேரில், நான்மறைக் கடும்பரி பூட்டி, நெடும்புறமறைத்து, வார்துகின் முடித்து கூர்முட்பிடித்து தேர்முனின்ற திசைமுகன் காணும்படி பாரதிவடிவாய இறைவன் (சிவபெருமான்) வெண்ணீற்றை அணிந்தாடியது" எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

மல்:—"வாணனாகிய அவுணனை வேறற்கு மல்லனாய்ச் சேர்ந்தாரிற் சென்று அறை கூவி உடற்கரித்தெழுந்து அவனைச் சேர்ந்த வளவிலே, சடங்காகப் பிடித்து உயிர்போக நெரித்துத் தொலைத்தது" எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

துடி:—"கரியகடல் நடுவுநின்ற சூரனது வேற்றுருவாகிய, வஞ்சத்தை யறிந்து அவன் போரைக் கடந்த முருகன் அக்கடனடுவண், திரையே அரங்கமாக நின்று துடி கொட்டியாடியது துடிக்கூத்தென'க் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

கடையம்:—"வாணனுடைய பெரிய நகரின் வடக்கு வாயிற் கண் உளதாகிய வயலிடத்தே நின்று அயிராணி என்னும் மடந்தை ஆடியது கடையமென்னு மாடல்" எனவும், கடையம் என்பது கடைசிக்கூத்தெனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் கடைசியர் வடிவுகொண்டு அயிராணி ஆடியதால் கடையம் எனப்பட்டது என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

பேடு:— பேடிக் கோலத்துடன் மன்மதன் ஆடிய ஆடலாம். "ஆண்மைத் தன்மையற்றிருந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமனாடிய பேடென்னு மாடல்" என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இது தனது மகன் அநிருத்தனைச் சிறைமீட்கக் காமன் சோ நகரத்தாடியது. இதனுறுப்புக்களை மணிமேகலையில்—

"சுரியற்றாடி மருள்படு பூங்குழற்
பவளச் செவ்வாய் தவளவொண்ணகை
யொள்ளரி நெடுங்கண், வெள்ளிவெண் டோட்டுக்
கருங்கொடிப்புருவத்து, மருங்குவளை பிறைநுதற்
காந்தளஞ் செங்கை யேந்திளவனமுலை
யகன்ற வல்குலந் நுண்மருங்கு
லிகந்த வட்டுடை யெழுதுவரிக் கோலத்து
வாணன் பேரூர் மறுகிடை நடந்து
நீணில மளந்தோன் மகன்முன் னாடிய
பேடிக் கோலத்துப்பேடு காண்குநரும்"

எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது காண்க.

இந்த வேடத்திற்கு இன்னின்ன அணி ஆடை முதலிய உபயோகிக்க வேண்டுமென்று இதனால் அறிகிறோம். வட்டுடை முழந்தாளளவாக உடுக்கும் உடை, சிலப் பதிகாரத்தில் இப்பேடியின் வர்ணனை அடியில் வருமாறு காண்க.

"சுருளிடுதாடி மருள்படு பூங்குழ
லரிபரந் தொழிகிய செழுங்கயல் நெடுங்கண்
வரிவெண்டோட்டு வெண்ணகைத் துவர்வாய்ச்
சூடகவரிவளை யாடமைப் பணைத்தோள்
வளரிள வனமுலை தளரியன் மின்னிடைப்
பாடகச் சீரடி யாரியப் பேடி"

மரக்கால்:- காலிலே மரத்தைக் கட்டி வாளையெடுத்து நின்றாடுங் கூத்தென உரையாசிரியர் இதற்கு அர்த்தம் செய்துள்ளார். அடியார்க்கு நல்லார் மரக்கான் மேனின்று வாட்கூத்தை யாடுவதாம் என உரை எழுதியுள்ளார்.

"காயும் சினத்தையுடைய அவுணர் வஞ்சத்தாற் செய்யும் கொடுந் தொழிலைப் பொறாளாய் மாயோளா

(துர்க்கை) ல் ஆடப்பட்டது'' என்றும், ''அவுணர் உண்மைப் போரான் வேறலாற்றாது வஞ்சத்தான் வேறல் கருதிப் பாம்பு தேள் முதலிய வாய்ப் புகுதலையுணர்ந்து அவள் (மாயவள்) அவற்றை உழக்கி களைதற்கு மரக்கால் கொண்டு ஆடுதலின் மரக்காலாட''லாயிற்று எனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மரக்காலைக் கவிழ்த்து அதன்மீது நின்று ஆடும் ஆடல் போலும், மரக்காலுடன் ஆடிய துர்க்கைக்கு அம்பணத்தி என்ற பெயருண்டென அறிகிறோம். தற்காலத்தில் ஆடல் புரியும் மாதர் தட்டின் மீது நின்று ஆடும் ஆட்டம் இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

பாவை:— ''அவுணர் வெவ்வியபோர் செய்தற்குச் சமைந்த போர்க் கோலத்தோடு மோகித்து விழும்படி, கொல்லிப் பாவை வடிவாய்ச் செய்யோளாகிய திருமகளால் ஆடப்பட்ட ஆடல்'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மேற்கூறிய ஆடல் களுள், பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டி, காபாலம், மூன்றும் சிவனாடல் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

இப்பதினோராடல்களுள் ஒன்றாவது தற்கால வழக்கில் இருப்பதாகக் காணவில்லை.

கூத்துக்களை அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்று பிரிக்குமிடத்து அகக்கூத்திற்கு கந்தமுதலாகப் பிரபந்த மீறாக இருபத்தெட்டு உருக்களும், புறக்கூத்திற்கு தேவபாணி முதல் அரங்கொழிச் செய்யுள் ஈறாக உள்ள செந்துறை விகற்பங்களும் உண்டென அறிகிறோம். இவைகள் இன்னின்னவென இதர நூல்களிற் கண்டு கொள்க.

அகக் கூத்தாடுங்கால் தேசிக்குரிய கால்கள் 24 வகையொன்றும், வடுகிற்குரிய கால்கள் 14 என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

புறக் கூத்திற்குரிய ஆடல்கள் பெருநடை, சாரியை, பிரமரி முதலாயினவென்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. பிண்டியும் பிணையலும் அகக் கூத்திற் குரியவையென்றும், எழிற்கையும் தொழிற்கையும் புறக் கூத்திற்குரிய கையென்றும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

பிண்டி என்பது ஒற்றைக் கை - இது முப்பத்துமூன்று வகைத்தாம் என்று அடியார்க்கு நல்லாரும், இருப்பது நான்கு வகையென உரையாசிரியரும் கூறியுள்ளார்.

பிணையல் என்பது இரட்டைக் கை— இது பதினைந்து வகைத் தாம் என அடியார்க்கு நல்லாரும், பதின்மூன்று வகையென உரையாசிரியரும் கூறியுள்ளார்.

எழிற்கை என்பது அழகு பெறக் காட்டுங் கையாம்.

தொழிற்கை:— என்பது தொழில் பெறக் காட்டுங் கையாம்.

இவைகளைப்பற்றி இன்னும் விரிவாய் அறிய விரும்பு வோர் அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலும், சுத்தானந்தப் பிரகாசமென்னும் நூலினுள்ளும் கண்டு கொள்க. இவை களன்றி பொருட்கை என்பது ஒன்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது பொருளுறக் காட்டுங் கையாகும்; அதாவது கவியின் பொருளை விவரித்துக் காட்டும் கையென அறிவோம். "புறக் கூத்தினிடத்து பிண்டியென்பது பொருட்கையையும் பிணையல் என்பது தொழிற்கையையும் குறிப்பதாகும்." எனவும் கூறியுள்ளார்.

அன்றியும் கூத்து நிகழுங்கால் தாளத்தோடு கூடிய பாட்டும் உடைத்தாயிருப்பது என்பது தெரிகிறது. இவற்றில் அகக் கூத்திற்குரிய தாளங்கள் இன்னின்னவெனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே பூர்வகாலத்தில் தற்காலத்தி லிருப்பது போல் கூத்து நடக்குங்கால் வாய்ப்பாட்டும், இன்னிசைக் கருவிகளின் வாத்தியமும், தாளமும் உண்டென அறிகிறோம்.

கூத்து நிகழுங்கால் கூத்துப் பிரிவுகளுக் கமைந்த வாக்கியங்களும் உண்டென அறிகிறோம்.

முற்காலத்தில் கூத்து நிகழுங்கால் எது எப்பொழுதும் பாட்டுடனும் அவிநயத்துடனும் கூடியே நிகழ்ந்தது. தற்காலத்தில் உண்டாயிருக்கப்பட்ட கேவலம் வசன நாடகங்கள் அக்காலத்தில் கிடையா. நாடகத் தமிழானது இசைத் தமிழுடன் கூடியே யிருத்தது பூர்வ காலத்தில். தற் காலத்தில் நாடகங்கள் நடக்குங்கால் இசைக் கருவிகளுடனும்

வாய்ப்பாட்டுடனுமே சேர்ந்து பெரும்பாலும் நடத்தப் படுகின்றன. ஆதிகாலத்தில் அங்ஙனமே கூத்தானது இசைக்கருவிகளுடனும் வாய்ப்பாட்டுடனும் நிகழ்ந்ததென வறிகிறோம். ஆயினும், இக்காலத்தில் மேல்நாட்டாரிட மிருந்து இத்தேசத்திற்கு வந்த ஹார்மோனியம், பிடில் முதலிய இசைக் கருவிகள் அக்காலத்திற்கிடையா. பெரும்பாலும் தமிழ் நாட்டிற்கே உரிய யாழும் குழலும் இசைக் கருவிகளாக உபயோகிக்கப்பட்டன. வாய்ப் பாட்டென்பதை நமது முன்னோர் மிடற்று பாட்டு எனக் கூறியுள்ளார். அன்றியும் பாடுங்கால் கால நிர்ணயத்தைக் குறிக்கும் பொருட்டு மத்தளம் என்னும் தண்ணுமைக் கருவி உபயோகிக்கப்பட்டதென வறிகிறோம். முழவுகளின் வகைகளைப் பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் விரித்துரைத்திருப்பதைக் கண்டு கொள்க.

இனி நாடகமேடை என்று வழங்கும் ஆடரங்கைப் பற்றி நமது முன்னோர் கூறியுள்ளதைப்பற்றிக் கருதுவோம். இதற்கு முற்காலத்தில் தலைக்கோற்றானம் என்கிற பெயர் உண்டு. இப்பெயர் வந்ததற்குக் காரணம், பின் விவரித்துக் கூறப்போகிற தலைக்கோல் வைக்கப்பட்ட இடமாதலால்.

முதலில் சிற்ப நூலாசிரியர்கள் வகுத்த இயல்புகளின் வழுவாத வகை நாடக மேடை செய்ததற்கு நிலக்குற்றங்கள் நீங்கினயிடத்திலே நிலம் வகுத்துக்கொள்ளவேண்டும் என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இன்னின்ன நிலங்கள் இதற்குத் தகாதன இன்னின்ன நிலங்கள் தக்கன வென்பதை மேற்கூறிய நூல்களில் விவரமாய்க் கண்டு கொள்க. அன்றியும் கூத்துமேடையானது ஊரின் மத்தியில் இருக்க வேண்டுமென்றும், தேரோடும் வீதிகளுக்கு எதிர்முகமாக இருக்கவேண்டும் என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இங்ஙனம் கூறியதால் நாடக மேடையானது ஊரிலுள்ள ஜனங்க ளெல்லாம் வந்து சேர்வதற்கு சவுகர்யமா யிருக்கவேண்டு மென்றும், பெரிய வீதிகளிற் போகும் ஜனங்களுடைய மனத்தைக் கவரும்படியான ஸ்தானத்தில் இருக்கவேண்டும் என்றும் நமது பூர்வீகர்கள் கருதினார்களெனக் கண்டறி கிறோம். உதயணன் கதையாகிய பெருங்கதையில் வத்தல காண்டத்தில் விரிசிகை வரவு குறித்த பாகத்தில் "கூத்தாடி

டமும் கொழுஞ்சுதைக்குன்றமும்'' என்று குறிப்பித்திருப்பது கவனிக்கற்பாலது. அன்றியும் அவ்வரிய நூலில் உஞ்சைக் காண்டத்தில் விழாக்கொண்டது எனும் பிரிவில் ''வாயிற் கூத்தும் சேரிப்பாடலுங், கோயிநாடகக் குழுக்களும்'' என்று கூறப்பட்டிருப்பதும் காண்க. நாடக சாலையானது இன்னின்ன இடங்களில் இருக்கக்கூடாது எனவும் கூறப் பட்டிருக்கிறது; அவை தெய்வத்தானம், அறவோர் பள்ளி, செருப்புகுமிடம், சேரி, யானைகளிருக்குமிடம், குதிரைச் சாலை, பாம்புப் புற்று நிறைந்த இடம் முதலியனவாம்.

''ஆடலும் பாடலும் கொட்டும் பாணியும்
நாடியபாங்கு சமைக்குங் காலைத்
தேவர்குழாமுஞ் செபித்தபள்ளியும்
புள்ளின் சேக்கையும், புற்றுநீங்கிப்
போர்க்களியானைப் புரைசாராது
மாவிற்பந்தியொடு மயங்கல் செய்யாது
செருப்புகுமிடமுஞ், சேரியுநீங்கி...''

என்று ஒரு பழைய நூலில் கூறப்பட்டிருபபது காண்க.

அரண்மனையைச் சார்ந்த நாடகவரங்கிற்குக் 'கூத்துப் பள்ளி' என்ற பெயராம். கோயிலிலுள்ள கூத்தாடிடத்திற்குக் 'கூத்தம்பலம்' எனப்பெயராம்.

பிறகு அந்நிலத்தை அளப்பதற்கு வேண்டிய கோல் இப்படிச் சமைத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்றும் கூறியுள் ளார். எங்ஙனம் எனின் - புண்ணிய மலைச்சாரல்களில் உயர வளர்ந்த மூங்கிலில் கணுவுக்கும் கணுவுக்கும் ஒரு ஜாண் இடையாக உள்ளதாய், உத்தமன் கைவிரல் இருபத்துநான்கு கொண்டதாயுள்ள கோலை நறுக்கி, கொள்ளல் வேண்டும் என்றார் பூர்வ ஆசிரியர். இதனுள் அணு எட்டுக்கொண்டது இம்மி. இம்மி எட்டுக்கொண்டது எற்றா, எற்றா எட்டுக் கொண்டது நெல்லு, நெல்லு எட்டுக்கொண்டது உத்தம புருஷனுடைய பெருவிரல் அளவெனவும் கூறியுள்ளார். இப்படி நறுக்கப்பட்ட கோலால், ஆடரங்கம் ஏழு கோல் அகலமும், எட்டுக் கோல் நிகளமும், ஒருகோல் குறட்டுயரமுடைத்தாயிருக்க வேண்டும் எனக் குறித்துள் ளார்.

இங்ஙனம் அமைத்த கூத்துமேடையின்மீது தூணங்கள் நாட்டப் பெற்றன. அத்தூணங்களுக்கு மேல் உத்தரப் பலகையானது பரப்பப்பட்டது. அன்றியும் அரங்கின்மேல் அகலத்துக்கிடப்பட்ட பலகையும் உளது. இவ்வுத்தரப் பலகைக்கும் அரங்கினிடத்து அகலுத்துக்கிட்ட பலகைக்கும் இடைநின்ற நிலம் நான்கு கோல் உயரமுடைத்தாயிருந்தது. இங்ஙனம் நிர்மிக்கப்பட்ட அரங்கமானது, உள்ளே புகவும் வெளியே போகவும் இரண்டு வாயில்கள் உடைத் தாயிருந்தது. நாடகமாடும் தலைமையிடத்திற்கு 'நாயகப்பத்தி' என்று பெயராம். இந்நாடக அரங்கத்திற் கெதிராக, மன்னர் மாந்தரோடிருக்கும் அவையரங்கமும், அவர்களைச் சூழ்ந்து சாதாரண ஜனங்கள் இருக்கும்படியான ஸ்தலமும் ஏற்படுத்தப்பட்டது. இவையன்றியும் கரந்து போக்கிடனும் கூத்தாடுபவர்கள் தங்குதற்குரிய பகுதியும் அரங்கத்தின் பக்கங்களிலிருந்தன. பிற்கூறிய இடத்துக்கு ''கண்ணுளர் குடிஞைப் பள்ளி'' என்று பெயரிருந்தது. இவ்விடம் கூத்தாடுபவர்கள் வேஷம் தரிப்பதற்கும், கூத்தாடாத சமயத்தில் தங்கியிருப்பதற்கும் அமைத்த இடமாகும். சம்ஸ்கிருதத்தில் இதற்கு நேபத்தியம் என்று பெயராகும். ஆங்கிலேய பாஷையில் இதை 'கிரீன்ரூம்' என்பார்.

அரங்கத்தின் மேல் நிலத்தில் நால்வகை வருணத் தார்க்குரிய அந்தணர், அரசர், வணிகர், சூத்திரர் என்னும் பூதரையும் எழுதி யாவரும் புகழ்ந்து வணங்க வைக்கப்பட்டிருந்தது. அந்நால்வகை வருண பூதர்கள் வச்சிரதேகன், வச்சிரதந்தன், வருணன், இரத்தகேஸ்வரன் ஆம். சில பூர்வாசாரியர்கள் இவ்விடம் நந்தியென்னும் தெய்வமுமமைக்கப்பட்டது என்று கூறியுள்ளார். மேலும் சுத்தா நந்தப் பிரகாசமென்னும் நூலில் மேற்கூறியவைக ளுடன் ''கோவும், யானையும், குரங்கும், பிச்சனும், பாவையும் பாங்குடைப் புருஷாமிருகமும்'' எழுதப் பட்டிருந்ததாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தற்காலத்திலும் காலையிலும் எழுந்தவுடன் யானை, குரங்கு, பிச்சன் முதலியவைகளைக் காணல் நல்லது என்று கருதப்படுவது கவனிக்கத்தக்கது; இவைகளெல்லாம் திருஷ்டி பரிஹார மாகவும் நற்சகுனங்களாகவும் அமைக்கப்பட்டனபோலும்,

நாடக சாலைக்கு களரி என்றும் பெயர். களரி கூட்டுதல், களரி கட்டுதல் என்பதைக் காண்க.

மேலும் பூர்வகாலத்தில் கூத்தானது எப்பொழுதும் இராக்கர்லங்களிலேயே நிகழ்ந்தமையால் அரங்கத்தின்மீது விளக்குகள் வைக்கப்பட்டிருந்தன, அன்றியும் தூண்களின் நிழல் நாயர்பத்தியின் கண்ணும் அவையின் கண்ணும் படாதபடி பெரிய நிலை விளக்குகளாயிருந்தன என அறிகிறோம். கூத்துக்காண்போர் இருக்கைக்கு அம்பலம் என்று பெயர்.

பூர்வகாலத்தில் கூத்தாடுமரங்கத்தில் மூவகைத் திரைகள் கட்டப்பட்டிருந்ததாகத் தெரியவருகிறது. இத்திரைகளுக்கு எழினி என்ற பெயராகும். அம்மூவகை யெழினிகள், ஒருமுகவெழினி, பொருமுகவெழினி, கரந்துவரல் எழினியாம். இடத்தூணிலையிடத்தே உருவு திரையாக ஒருமுகவெழினியும், இரண்டு வலத்தூணிடத்தும் உருவு திரையாக பொருமுகவெழினியும், மேற்கட்டுத்திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும் கட்டப்பட்டிருந்தன. ஒருமுக வெழினியென்பது ஒரு பக்கம் தள்ளக்கூடிய திரையாகும்; இதற்கு ஓடு படம் என்றும் பெயருண்டு. பொருமுகவெழினி என்பது இடையில் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டு இரண்டு பக்கமும் தள்ளக்கூடிய திரையாகும்; கரந்துவரல் எழினி என்பது மேலே கட்டப்பட்டு கீழ் இறங்கிவரவும் மேலே மறைந்துசெல்லக்கூடியதுமான திரையாகும்; இதற்கு எந்திரவெழினியென்றும் பெயர்; அதாவது சூத்திரத்தால் எழவும் விழவும் கூடிய திரையாம். மேற்கட்டுத் திரையாய் நிற்பது ''ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கெனக் கொள்க; என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். ஆகவே பூர்வகாலத்தில் நாடகங்களில் ஆகாயசாரிகளைக் குறிப்பதற்காகப் பிரத்யேகமான ஏற்பர்டு செய்யப்பட்டிருந்ததென அறிகிறோம். கரந்துவரலெழினி—கோலமறைந்து வருமிடத்தில் இடப்படுவதென, டாக்டர் மஹா மஹோபாத்யாயர் உ.வே. சாமிநாதய்யர் அவர்கள் கூறியிருக்கிறார். அன்றியும் ஆதிகாலத்தில் கண்டத்திரை என்றும் ஒன்றுண்டு. அது பல்வர்ணத் திரையாகும். திரையை மேலே ஏற்றுங் கயிறுக்கு சூட்சக் கயிறு என்று பெயராம். நாடகவரங்கிலிடும் திரைக்கு

'சவணிக்கை' என்றும் பெயர் உண்டு. பெருங்கதையில் 'சுருக்குக் கஞ்சிகை' என்று ஓர் வகைத்திரை கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது வேண்டிய போது சுருக்கிக்கொள்ளும் திரையாம்.

மேலும் அரங்கமானது சித்திர விதானமுடைத்தாயிருந்த தெனத் தெரிகிறோம். அன்றியும் பலவித வர்ணங்களுடைய முத்து மாலைகளால் அரங்கமானது மிகவும் அழகாய் அலங்கரிக்கப்பட்டது. மேலும் அரங்கத்தில் இன்னின் னார்க்கு இவ்வளவு இவ்வளவு இடம் உண்டெனக் குறிக்கப் பட்டிருக்கிறது. என்னை? "ஆடிட முக்கோல், ஆட்டுவோர்க் கொருகோல், பாடுநர்க்கொருகோல், குயிலுவர் நிலையிட மொருகோல்" என நூலிற் கூறின முறை காண்க.

கூத்து நிகழ்வதற்கு ஆரம்பத்தில் அரங்கத்தின் முன்பாகத்தில் தலைக்கோல் ஒன்றைத் தாபித்தல் பூர்வீக வழக்கமென அறிகிறோம். அத்தலைக்கோல் யாதெனில், பெரும்புகழ்படைத்த அரசர்கள் யுத்தத்தில் வெல்லப்பட்டுப் புறங்கொடுத்தக்கால், அவர்களிடமிருந்து பரிக்கப்பட்ட வெண்கொற்றக் குடைக்காம்பாம்; இது வேத்தியலுக் கமைந்ததாம். பொதுவியலுக்கு அமைந்தது மாற்றார்புனத்து வெட்டிக் கொண்டுவந்த மலையின் மூங்கிலாம். இது கண்கள்தோறும் நவமணிகளாற்கட்டி, இடை நிலங்களை பொற்றகட்டால் அலங்கரித்து, அரசன் கோயிலில் காப்பமைத்து இருத்தி இதை இந்திரன் மகன் ஜயந்தனாக எண்ணி, மந்திரவிதியாலே பூசித்துவைக்கப்பட்டதாம். இத்தகையத் தலைக்கோலை கூத்து நிகழ்வதன்முன்னர், புண்ணிய நதிகளின் நீரை பொற்குடத்திலே முகந்துவந்து நீராட்டி, புஷ்ப மாலைகள் முதலியன சூட்டி, ஆடலாசிரியன் முதலானோர் அரங்கத்தின் கண்ணே இதனை வைப்பது பூர்வீக வழக்கம். இதனை அங்ஙனம் அரங்கத்தில் வைக்குமுன், நல்ல நாளாகப்பார்த்து, அலங்கரிக்கப்பட்ட பட்டத்து யானையின் கையில் இதைக் கொடுத்து, பல வாத்தியங்கள் முழங்க, அரசன், ஆமாத்தியர், புரோகிதர், சேனாபதி முதலியோர் சூழ்ந்து வர, வீதியின் கண்நின்ற தேரினை பிரதட்சிணம் செய்து தேர்மிசை நின்ற கவியின் கையில் இதனைக் கொடுத்து, ஊர்வலமாக வந்து அரங்கத்தில் புகுந்து இதனை அரங்கத்தின் எதிர்முகமாக

வைத்தல் அக்காலத்திய வழக்கம். நாடகக் கணிகை தலைக்கோல் கொள்ளுஞான்று புண்ணிய தீர்த்தங்களின் நீரைப் பொற்குடத்திலே எடுத்துக்கொண்டு வந்து இத்தலைக்கோலை அபிஷேகம் பண்ணுவது வழக்கமாம். வேத்தியலில் வென்றிக் கூடத்துக்கு இது மிகவும் பொருந்தியதாக இருப்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. இனி கூத்து நிகழுங்கால் முற்காலத்திருந்த சில வழக்கங் களைப் பற்றி ஆராய்வோம். நாடகக்கணிகை ஆடரங்கமேறுங்கால் வலக்கால் முன்வைத்து ஏறுகிற வழக்கொன்றுண்டென அறிகிறோம். இப்பொழுதும் தெய்வபக்தியுள்ள புதிதாய் நாடகமேடையின் மீது ஏறும் நாடக பாத்திரங்கள் வலக்கால் முன்வைத்தேறுகின்றனர் என்பதை நான் அறிவேன். இது லட்சுமீகரம் என்று சொல்லுவார்கள். இப்படி வலக்கால் வைத்து அரங்கமேறிய நாடகமாது பொருமுக வெழினிக்கு நிலையிடனாக உள்ள வலப்பக்கத் தூணிடத்தே சேர்தலும் பூர்வ வழக்கமாம். அன்றியும் ஒவ்வொரு நடனும் அரங்கத்தில் முதலில் தோன்றும்போது ஒரு பாட்டைப்பாடும் வழக்கம் முற்காலத்திலுண்டு. இதற்கு தோற்றக்கவி' அல்லது 'தோற்றத்தரு' என்று பெயர். தரு என்றால் நாடகப்பாட்டைக் குறிப்பதாம்.

தோரிய மடந்தையர் (தோரியம் = கூத்து) என்னும் ஆடி முதிர்ந்தோர் இடதுபக்கம் உள்ள ஒருமுகவெழினிடம் சேர்ந்திருத்தல் வழக்கமெனவும் அறிகிறோம். கூத்தாடுவதில் தேர்ந்த அரிவை யொருத்தி, வயதுசென்றமையால் அங்ஙனம் ஆட தேகசக்தி குன்றினவளாய், ஆடுதற்குச் சக்திவாய்ந்த இளையாள் ஒருத்தி அங்ஙனம் ஆட, அதைக் கண்ணுற்று ஆடுங்கால் குற்றம் ஏதேனும் நிகழ்ந்ததேல், அதனைக் கூறி அகற்றுவதற்கும், குற்றமின்றி ஆடுங்கால் அதைக் கூறிப்புகழ்ந்து உற்சாகப்படுத்துவதற்கும், அரங்கத்தின் ஒருபுறமாக நிற்பது வழக்கம்போலும் தற்காலத்தும் வயது முதிர்ந்த நாடகமாடுவதிற்றேர்ந்தவர்கள் பக்கத்திரையின் பக்கத்திலிருந்து வயதுடை நாடக பாத்திரங்களை உற்சாகப்படுத்துகிற வழக்கமுண்டென்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது: வாரம் பாடும் தோரியமடந்தை'' என்பதற்கு ''வாரம் பாட்டினைப்பாடும் தோரிய மடந்தை'' யெனக்கூறி, ''ஆடி முதிர்ந்த பின்பு, பாடன் மகளாய் ஆடன்

மகளின் காலுக்கு ஒத்தளத்துப் பாடுங்கால் இடத்தூண் சேர்ந்தியலுமவள்', என்று உரை எழுதியிருக்கிறார்.

அன்றியும் கூத்து நிகழுங்கால், ஆடுவார்க்கு இடமும், பாடுவார்க்கு இடமும், ஆட்டிவைக்கும் ஆசிரியர்களுக்கு இடமும் இசைக் கருவியாளருக்கு இடமும் பிரத்யேகமாகக் குறிப்பிட்டிருக்கிறது.

தற்காலத்திலிருப்பது போலவே முற்காலத்திலும் நாடக ஆரம்பத்தின்முன் தெய்வ வணக்கமான பாடல்கள் பாடப்பட்டனவென அறிகிறோம். இதற்கு 'அரங்கபூசை' என்றும் பெயர். அப்பாடல்கள் நன்மையுண்டாவும் தீமை நீங்கவும் பாடப்பட்டன. இப்பாட்டுகள் தேவர்களைத் துதித்தலால் தேவபாணி எனும் பெயர் கொண்டன. நாடகத் தமிழில் தேவபாணியானது பெருந்தேவபாணியென்றும் சிறு தேவபாணியென்றும் இருவகைத்தாயிருந்தது. பெருந்தேவ பாணி பல தேவரைத் துதிப்பதாம்; சிறு தேவபாணி வருணப்பூதரைத் துதிப்பதாம். பல தேவர் வெள்ளிய வளயலைப் போன்ற நிறத்தையுடைய வெள்ளைமூர்த்தி என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது, அன்றியும் மாயோற்பாணி என்பதும் ஒரு வகைத்தாம். இது முற்கூறிய பதினோராடற் கும் முகநிலையாகிய தேவபாணியாம். பெரும்தேவ பாணியும் சிறு தேவபாணியும் மூவடி முக்கால் வெண்பாவால் இயற்றப்பட்டது. இங்கு பிற்காலத்திலும் தற்காலத்திலும் தமிழ் நாடகங்கள் ஆரம்பிக்குமுன் விக்நேஸ்வரர் துதி சரஸ்வதி துதி முதலியன செய்யும் வழக்கமானது பூர்வகாலத்தில் இல்லையென்பது கவனிக்கத் தக்கது.

இன்னும் பூர்வகாலத்தில் ஒவ்வொரு கூத்தும் நிகழும்பொழுது அதற்குரிய நடையுடை பாவனைகளுடன் நடத்தப்பட்டது என்று அறிகிறோம். மாதவி பதினோராடல் ஆடியபொழுது அவ்வவ்வாடலுக்குத் தக்க கோலமும் கொண்டாள் என்பதனாற் காண்க. அன்றியும் நாடகங்களில் ஸ்திரீகள் ஆண் மக்கள் வேடம் புனைவதும் ஆண்மக்கள் ஸ்திரீ அல்லது பேடி வேஷம் புனைவதும் தற்காலத்தைப் போல் அக்காலத்திலும் உண்டென அறிகிறோம். 'ஆண்சோடினை' என்றால் ஆண் வேடத்திற்குரிய அலங்காரமாம் சோடினை என்றால் நாடகவேஷம் அல்லது

அலங்காரம் நன்றாய் ஆடிய நாடகக் கணிகைக்கு அரசன் வழங்கும் பரிசு ஆயிரத்தெட்டு கழஞ்சு பொன் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

நாடக ஆரம்பத்தின்முன் அந்தரக் கொட்டு என்னும் ஓர் வகைக் கூத்தாடுவது வழக்கமெனச் சிலப்பதிகாரத்தினின்றும் அறிகிறோம். இது ஜனங்களின் மனதை முன்பு ரமிக்கச் செய்யும் பொருட்டு போலும். முற்காலத்தில் கூத்தாடிகள் நகைகளைப் பிறரிடமிருந்து இரவல் வாங்கிப் புனைவது வழக்கம் என அறிகிறோம். மணிமேகலையில் ''ஆடுகூத்தர் அணியேபோல, வேற்றோர் அணியொடுவந்தீரோ'' வெனக் கூறியிருப்பதைக் காண்க.

★ ★ ★

இரண்டாவது அத்தியாயம்

சற்றேறக்குறைய 1500 வருடங்களுக்குமுன் தமிழ் நாடகங்களைப்பற்றி நாம் அறிந்ததை இதுவரையில் ஒருவாறு ஆராய்ந்தோம். இங்கு நாம் முக்கியமாய்க் கவனிக்கற்பாலது என்னையெனின், நாம் அறிந்ததெல்லாம் நாடக இலக்கியத்தைப் பற்றி ஒன்றும் தெரிந்திலம். இதை இன்னொரு வழியாகக் கூறுமிடத்து, அக்காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும் என்று அறிந்த போதிலும், அப்படி நடிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகத்தின் இலக்கியமாவது நமக்கு வந்திலது. அன்றியும் முற்கூறிய சங்க காலத்திற்குப் பிறகு நாயன்மார்கள் ஆழ்வாராதிகள் காலத்திலும் தமிழில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன வென் பதற்குச் சந்தேகமில்லை. தேவாரத் திருவாசகங்களில் நாடகத் தைப்பற்றியும் கூத்தைப்பற்றியும் அநேக இடங்களிற் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. "கழுதொடுகாட்டிடை நாடகமாடி" "நகவேதகும் எம்பிரான் என்னை நீ செய்த நாடகமே" நாடகத்தால் உன் அடியார்போல் நடித்து" "கோனாகி, யானென தென்ற வரவரைக் கூத்தாட்டுவானாகி" ஊனை நாடகமாடு வித்தவா" "ஞானநாடகமாடுவித்தவா" "நானாவிதத்தான் கூத்து நவிற்றி" என்று தேவார திருவாசங்களில் கூறியிருப் பதைக் காண்க. இதற்குப் பிற்காலமாகிய கம்பநாடர், ஒட்டக்கூத்தர், புகழேந்தி முதலியோர் காலத்தும் தமிழ் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன வென்பதற்கு அவர்களுடைய நூல்களில் நாடகத்தைப் பற்றியும் கூத்தைப்பற்றியும் கூறியிருப்பதே தகுந்த அத்தாட்சியாகும். அதிகமாய்க் கூறுவதென்? திருவள்ளுவர் காலமுதல் இற்றைவரைக்கும் இருந்த பிரபலமான தமிழ் கவிஞர்கள் ஒவ்வொருவரும் "நாடகம்" "கூத்து" என்னும் பதங்களை தங்கள் பாக்களில் உபயோகிக்காதார் ஒருவருமில்லையென்றே உறுதியாய்க் கூறலாம். இங்ஙனமிருக்க, சற்றேறக்குறைய 300 வருடங்

களுக்கு முன்பிருந்த தமிழ்நாடகக் கிரந்தம்கூட இப்பொழுது ஒன்றும் நமக்குக் கிடைக்காததற்குக் காரணம் என்ன? அன்றியும், அந்நாள்வரைக்கும் தமிழ்ப்புலவர் என்ற பெயர் பெற்ற ஒருவராவது தமிழ் நாடகம் இயற்றியதாக நாம் கேட்டறிந்தோமில்லை; இதற்குக் காரணம் என்ன? என்கிற இவ்விரண்டு கேள்விகளும் இங்கு ஆராயத்தக்கன.

சங்க காலத்திலேயே நாடக இலக்கியங்கள் இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதற்கு ஐயம் இன்று. இதற்கு முக்கியமான அத்தாட்சி அக்காலத்தில் அநேக நாடக இலக்கணங்கள் இருந்ததே போதுமானது. இலக்கியங் கண்டதற்கே இலக் கணம் கூறுதல் முறைமையானபடியாலும், இலக்கியங் களின்றி இலக்கணம் பிறவாது எனும் உண்மை அனை வராலும் ஒப்புக்கொள்ளப்படுகிறபடியாலும், சங்க காலத்தில் தமிழில் நாடகங்கள் இருந்தன என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. அப்படியிருக்க அக்காலத்திய நாடகங்கள் இறந்துபட்ட தற்குக் காரணம் என்னவென்று நாம் ஆராயவேண்டியது அதி அவசியமாகின்றது.

இதற்கு முக்கிய காரணம் பூர்வீகத் தமிழ் நூல்களெல் லாம் ஓலைப் புஸ்தகங்களில் வரையப்பட்டிருந்ததேயாம் எனத் தோற்றுகிறது. இற்றைக்கு சில நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்புதான் காகிதங்களில் தமிழ் புத்தகங்கள் அச்சிடப் பட்டன. அதற்குமுன் பூர்வகாலம் முதல் தமிழ் புத்தகங்கள் எல்லாம் ஓலைகளின்மீது எழுத்தாணிகளால் எழுதப்பட்டன. அப்படி எழுதப்பட்ட ஓலைகள் எத்தனை நாள் நிற்கும்? சில நூற்றாண்டுகள் கழிந்தால் அவைகளே தூள் தூளாக அழிந்து போகும், அன்றியும் அவைகளை அதி ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாத்து வராவிட்டால், செல் முதலிய கிருமிகள் அவைகளை ஜீரணித்துவிடும். அடியார்க்கு நல்லார் தம் காலத்திற்கு முன்பே சில நாடக கிரந்தங்கள் இறந்துபட்டன என்று கூறியுள்ளதை முன்பே குறித்திருக்கிறோம். அவர் காலத்திலிருந்த, அவைகளிலிருந்து மேற்கோளாக சில சூத்திரங்கள் எடுத்துக் கூறியுள்ள சில நாடக இலக்கணங்கள், இப்பொழுது அநேகம் கிடைக்கவே கிடைக்கா. இதை விவரிப்பானேன்? நமது தேசத்தில் நமது பூர்வீகர்களுடைய நற்குணங்களில் அநேகம் கெட்டழிந்தபோதிலும், நமது

மதாபிமானம் மாத்திரம் ஏறக்குறைய குன்றாதிருக்கிறதெனக் கூறலாம்; அப்படி அம்மதாபிமானம் இருந்தும் நமது மத சம்பந்தமான தேவாரப்பாக்களில் எத்தனை ஆயிரக்கணக் கானவை, பாதுகாப்பார் இன்றி இறந்துபட்டன என்பதைக் கவனிக்கும்பொழுது கண்ணீர் உகுக்காத தமிழ் பாஷாபி மானி எவராவது உளரோ? திருக்ஷேத்திர கோவை களில் நமது சமய குரவர்களால் குறிக்கப்பட்டிருக்கும் அநேக க்ஷேத்திரங் களின் பாடல்கள் முற்றிலுமே இறந்து போயிருக்கின்றன. அன்றியும் சில பதிகங்களில் பத்துக்கு மூன்று நான்குதான் தேறியிருக்கின்றன. ஒரு உதாரணத்தை மாத்திரம் இங் கெடுத்துக் கூறுகிறேன். திருவொற்றியூர் தேவாரத்தில் "ஓம்பினேன் கூட்டைவாளா"; "மனம் எனும் தோணிபற்றி'; என்னும் முதலையுடைய இரண்டு பாக்கள் மாத்திரம் நமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன. தேவாரத்தை அச்சிட்ட ஆசிரியர் இத்திருப்பதிகத்தில் "ஏனைச் செய்யுள்கள் மறைந்து போயின" என வரைந்திருப்பதைக் கண்ணுற்று மனமுருகாத மனிதனும் தமிழ்நாட்டில் உளனோ? தேவாரம் பாடிய மூவர்காலம் சற்றேறக்குறைய கி.பி.600 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்டதென அவர்கள் காலத்தை ஆராய்ந்த அறிஞர் அநேகர் ஒப்புக்கொள் கின்றனர். இவர்கள் பாடல்களுக்கே இக்கதியினால், இவர்கள் காலத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த நாடகக் கிரந்தங்களின் கதியைப்பற்றிக் கேட்பானேன்? இச்சந்தர்ப்பத்தில் வடக்கில் ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாக்கப் பட்ட சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிலும் அநேகம் இறந்து போயின என்பது குறிக்கத்தக்க தாம். ரைவதமனிகா, கர்ப்பூர மஞ்சரி, நர்மவதி, விலாசவதி, சிங்காரதிலகா, தேவமாதவா, மாயகா பாலிகா, கனகவதி மாதவா, முதலிய பூர்வீக சம்ஸ்கிருத நாடகங்களெல்லாம் இறந்துபட்டன; காளிதாசருக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்த பாசர் என்னும் நாடக கவியின் இலக்கியங்கள் சில வருடங் களுக்கு முன்பு தான் திருவனந்தபுரம் இலாகாவில் கண்டெடுக்கப்பட்டு அச்சிடப் படுகின்றன. அவைகளும் வாஸ் தவமாக பாச கவியினால் எழுதப்பட்டனவோ அல்லவோ எனவே சம்ஸ்கிருத வித்வான்கள் சந்தேகிக்க இடம் கொடுத்திருக்கின்றது. சில சம்ஸ்கிருத வித்வான்கள் இப் பொழுது பாசரால்

இயற்றப்பட்டனவென்று அச்சிடப் பட்டிருக்கும் அநேக நாடகங்கள் மிகவும் சிதைந்தும் மாற்றப்பட்டுமிருக்கின்றன என்று உத்தேசிக்கின்றனர்.

கடைச்சங்கப் புலவர் காலத்தில் தமிழ்நாடகங்கள் எழுதப்படாமைக்கு மற்றொரு காரணம். அக்காலத்துச் சிறந்த புலவர்களுள் அநேகர் புத்த ஜைனமதத்தைத் தழுவியிருந் தவர்களாதலால் என்று ஊகிக்க இடமுண்டு. இவர்களுடைய நூல்கள் பலவும் இல்வாழ்க்கையைத் தாழ்த்தி துறவறத்தையே உயர்த்திப் பேசுகிறவையாகலின் இவர்கள் கேவலம் வேடிக்கை விநோதமான நாடகங்களைத் தமிழில் இயற்றாதது ஓர் ஆச்சர்யமாகாது.

நாடகக் கிரந்தங்கள் உட்பட நமது பூர்வீக தமிழ்ப் புத்தகங்களுள் அநேகம் பாதுகாக்கப்படாமல் அழிந்து போனதற்கு இன்னொரு முக்கியமான காரணம், சென்ற ஆயிர வருடங்களுக்கு மேலாக தமிழ்நாட்டில் ஸ்திரமான அரசாட்சி ஒன்றுமில்லாதிருந்ததேயாம் எனத் தோற்றுகிறது. ராஜராஜ சோழன் காலத்தில்தான் நமது தமிழ்நாடானது சண்டைச்சச்சரவு அதிகமின்றி யிருந்ததெனக் கூறலாம். அதற்குமுன் தமிழ்நாட்டில் மூவேந்தர்களுடைய முரணே பெரிதாயிருந்தது. அதற்கப்புறம் களேபரர், பல்லவர், சளுக்கியர்கள் முதலியோர் தமிழ்நாட்டிற்குட்புகுந்து ஓயாது ஒருவர் மாறி ஒருவர் சச்சரவிட்டுக்கொண்டிருந்த விஷயம் சரித்திர ஆராய்ச்சியால் நாம் அறிகிறோம். சில வருடங்களில் தமிழ்நாட்டில் இன்ன அரசர் ஆண்டனர் என்பதே அறியக்கூடாதபடி குழப்பமாயிருந்தது என்றும் தெரிகிறோம். போதாக்குறைக்கு பொன்னியம்மன் குறை என்கிறபடி, சற்றேறக்குறைய 600 வருடங்களுக்குமுன் வடக்கிலிருந்த மகம்மதிய அரசர் தெற்கே படையெடுக்க ஆரம்பித்தனர். அவர்களுக்குப் பிறகு விஜயநகர அரசாட்சி வந்தது, கடைசியாக பிரெஞ்சுக்காரர்களும் தற்காலத்திப் பிரிட்டிஷ் துரைத்தனத்தாரும் வந்தனர்.

சற்றேறக்குறைய 1857 வருஷம் காலஞ்சென்ற மாட்சிமை தங்கிய விக்டோரியா மகாராணி இந்தியாவின் அரசுரிமை ஏற்ற நாள் முதல்தான் தமிழ்நாடானது சண்டைச் சச்சரவின்றி வாழத்தலைப்பட்டதெனக் கூறலாம்.

அதுவரையில் அநேகம் அரசர்கள் மாறி மாறி ஆண்டுவந்த நமது தமிழ்நாட்டில், நமது பூர்வீகமான ஓலைப் புஸ்தகங் களைப் பரிவுடன் பாதுகாப்பது கடினமாயிருந்தது ஓர் ஆச்சரியமன்று; ஓர் குடியானவன் தன் குடும்பத்தின் ஜீவா தாரத்திற்கு வேண்டிய தான் விதைத்த நெல்லையே அறுவடை செய்து தான் அனுபவிப்பது சந்தேகமாயிருந்த காலங்களில் கல்விப் பயிற்சியின் பொருட்டு கலைகளை ஓத அவனுக்குக் காலம் எப்படி வாய்த்திருக்கும்? ஆகவே, நாடகக்கலையுட்பட நமது கலைகள் அடங்கியிருந்த, பாது காப்பதற்கரிதான ஓலைப்புஸ்தகங்கள், பெரும்பாலும் அழிந்துபோனது ஓர் வியப்பன்று. சில புஸ்தகங்களாவது இப்பொழுது பிழைத்திருக்கின்றனவே என்றே நாம் ஆச்சரியப்பட வேண்டும்.

இந்த சந்தர்ப்பத்தில் நாம் முக்கியமாக பதில் அளிக்க வேண்டிய ஒரு கேள்வி உண்டாகின்றது. அக்கேள்வி பூர்வீக கிரந்தங்களில் திருக்குறள், மணிமேகலை, ஜீவக சிந்தாமணி, பத்துப்பாட்டு முதலிய சில கிரந்தங்கள் நசியாமலிருக்க, தமிழ் நாடகங்கள் அக்காலங்களில் இருந்தனவாயின், அவை மாத்திரம் நசித்துப்போவானேன்? என்பதாம். யோசிக்கு மிடத்து, இதற்குப் பதில் பின்வருமாறு இருக்கலாமெனத் தோற்றுகிறது. தமிழ் புஸ்தகங்களெல்லாம் பூர்வகாலத்தில் ஓலையிலே எழுதப்பட்டனவென்று குறித்தோம். அவைகள் நசிக்காதிருக்கும்படிக் காப்பாற்ற ஒரு முக்கியமான மார்க்கம், ஓலை பழுதாய் ஒரு கிரந்தம் அழிந்துபோகுமுன் அதைப் பெயர்த்து வேறொரு புதிய ஓலைப் புஸ்தகத்தில் எழுது வதேயாம். சம்ஸ்கிருதத்தில் வேதமானது அநேக ஆயிரம் வருடங்களாக பரம்பரையாய் மனனம் செய்யப்பட்டு ஒப்புவிக்கப்பட்டு அழியாமல் வந்ததுபோல், தமிழ் நூல்கள் அவ்வாறு மனனம் செய்யப்பட்டு வந்தன என்று எண்ணு வதற்கு ஆதாரம் யாதொன்றுமில்லை. தமிழ் நாடெங்கும் அநேக நூற்றாண்டுகளாக வேறு வேறு அரசுகள் மாறி மாறி வந்ததினாலும், யுத்தங்களினால், உண்டான குழப்பங் களினாலும், தமிழ் பாஷையை ஆதரிப்பார் குன்றிக் கொண்டே வந்தனர் என்பது எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டிய உண்மையே. அப்படிப்பட்ட காலங்களில் சிறுவர்களுக்கு இன்றியமையாக் கல்வி பயிற்றுவிக்க

வேண்டிய நீதிமொழிப் புஸ்தகங்களும், மதசம்பந்தமான புஸ்தகங்களும், இன்னும் மிகவும் சிரேஷ்டமெனக் கருதப்படும் சில நூல்களும் தவிர, மற்ற நூல்களைப் படிப்பவர் மிகவும் சிலரே ஆவர்; இசை நூல்களும் நாடக நூல்களும் இல்வாழ்க்கைக்கு இன்றியமையாதனதல்ல; ஒரு தேசமானது சுபிக்ஷமாய் சண்டைச் சச்சரவின்றியிருக்குங் காலத்தில்தான் அத்தகைய நூல்கள் விர்த்தியடையத் தக்கன. இவ்வுண்மை எல்லா தேசத்து சரித்திரங்களினாலும் அறியலாம். ஆகவே அநேகம் நூற்றாண்டுகளாக மேற் சொல்லிய காரணங்களினால் இசை நூல்களையும் நாடக நூல்களையும் கற்பார் மிகச் சிறியதாகவே இருந்திருக்க வேண்டும்; அவைகளைப் பாதுகாக்கவேண்டி, பழய பிரதிகளினின்றும், புதுப்பிரதி களுக்குப் பெயர்த்தெழுதும் கஷ்டத்தை மேற்கொள்வார் அதனிலும் சிறிதாக விருக்க வேண்டுமென்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. ஜீவக சிந்தாமணி போன்ற ஒரு பெரிய நூலை, பழய ஓலைப் புஸ்தகத்தினின்றும், புதிய ஓலைப் புஸ்தகத்திற்குப் பெயர்த்து எழுத்தாணி கொண்டு ஒருவன் எழுதப்புகின் அதனுடைய கஷ்டம் அப்பொழுது தான் தெரியும். இதன் அருமையைத் தெரிந்தே ஆதிகால முதல், அச்சுப் புஸ்தகங்கள் நடமாட ஆரம்பித்த காலம் வரையிலும் தமிழ்ப் புஸ்தகங்களை நம் முன்னோர் பயபக்தியுடன் பூசித்து வந்தனர் என்பது திண்ணம்.

பூர்வ காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் வழங்கிய நாடகங்கள் இப்பொழுது இல்லாமைக்கு மற்றொரு காரணம், தமிழ் நாட்டில் பூர்வ காலத்தில் சில பாகம் கடல் கொள்ளை கொண்டது, எனச் சிலர் கூறுகின்றனர். சாதாரணமாகப் பெரிய ராஜதானிகளின் முக்கியப் பட்டணங்களில்தான் அரிய பெரிய நூல்கள் சேகரிக்கப்பட்டு வைத்திருக்க வேண்டும்; அப்படிப்பட்ட பூர்வகாலத்து முக்கிய பட்டணங்களாகிய பூர்வ மதுரை, கொற்கை, காவிரிப் பூம் பட்டினம் முதலிய கடலினால் கொள்ளை கொள்ளப்பட்டன என்பது ரூபிக்கப்பட்டிருக்கிறபடியால் இதுவும் ஓர் காரணமாயிருக்கலாம் எனத் தோற்றுகிறது.

இதற்கு மற்றொரு காரணம், மதுரைச் சங்கப் புலவர் களேயென்று ஒரு சார்பார் கூறுகின்றனர். இது முதலில்

கேட்கும் பொழுது ஆச்சரியமாகத் தோன்றலாம்; அதாவது, தமிழை மேன்மைப் படுத்திப் பாதுகாத்து வந்த தமிழ்ச் சங்கத்தார், இதற்கு எப்படி காரண பூதர்களாயிருக்கக் கூடும்? எனும் கேள்வி பிறக்கலாம். ஆயினும் சற்று ஆராயுமிடத்து இதிலும் சிறிது உண்மையிருக்கக் கூடும் என நினைக்க இடமுண்டு. கடைச் சங்கப் புலவர்கள், தாங்கள் இயற்றிய நூல்களையன்றி மற்றவர்கள் இயற்றிய நூல்களை மதித்திலர் என்பது நிச்சயமே. அவர்கள் மற்றவர்கள் இயற்றிய நூல்களின் மீது சற்று அசூயை யுடையவர்களாயிருந்தார்கள் என்பது திண்ணம். உதாரணமாக உச்சிமேற் புலவர்கொள் நச்சினார்க்கினியர் முதலிய பூர்வீக தமிழ் சிரேஷ்டர்களால் அரிய நூலென உரை எழுதப்பட்ட, திருக்குறளையும், அவர்கள் முன்பு வெகு ஆட்சேபனை செய்தே பிறகு ஒப்புக்கொண்டனர் என்பதற்கு வேண்டுமான அத்தாட்சி இருக்கிறது. ஐரோப்பியர்களாலும் புகழப்பட்ட சிறந்த கிரந்தமாகிய திருக்குறளுக்கே சங்கத்தாரால் ஒப்புக் கொள்ளப்பட இத்தனை கஷ்டமிருந்ததென்றால், ஏனையவர் இயற்றிய நூல்களைப் பற்றி, அதிலும் ஒருவாறு இழிவாக எண்ணப்பட்ட நாடக நூல்களைப் பற்றி, கேட்பானேன்? கடைச் சங்கத்தாரால் ஒப்புக் கொள்ளப்படாமையால், அவைகள் கௌரவம் அடையாமல், அவைகளைப் பாதுகாத்துப் பெயர்த்தெழுதிக் காப்பாற்றுவாரின்றி, அநேக தமிழ் நாடகங்கள் இறந்து போயிருக்கலாம் என்று நினைக்க இடங் கொடுக்கிறது.

இனி, மேற்கூறிய விஷயங்களினின்றும் பிறக்கும் இன்னொரு கேள்விக்கு பதில் ஆராய்வோம். பூர்வகாலத்தில் தமிழ் நாடகங்களிருந்திருந்தால், நமது பூர்வீக கவிகளில், ஒருவரும் ஏன் தமிழில் நாடகம் என்பதை இயற்றிலர்? என்பதே அக் கேள்வியாகும். தொல்காப்பியர் காலமுதல் தமிழானது இயல், இசை, நாடகமென மூவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்த போதிலும், சங்கப் புலவர்களாவது ஜீவக சிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை முதலிய நூல்களின் ஆசிரியர்களாவது, கம்பநாடார், ஒட்டக் கூத்தர், புகழேந்தி முதலிய கவிகளாவது, ஒருவரும் ஒரு நாடகமாவது தமிழில் எழுதியதாக நாம் கேள்வியும் பட்டோமில்லை. இது எக் காரணத்தினால் இருக்கக் கூடும் என நாம் ஆராய்வோம்.

வடநாட்டில் சம்ஸ்கிருதத்தில் அநேக அரிய பெரிய நாடகங்கள், காளிதாசர், பவபூதி முதலிய கவிசிரேஷ்டர்களால் எழுதப்பட்ட போதிலும், வர வர நாடகங்களுக்கு முன்னிருந்த மகிமை குறைந்து, க்ஷீணதிசையை யடைந்தது என்பது எல்லோர்க்கும் பிரசித்தமே; பூர்வீக காலத்தில் கற்றறிந்தோர், நாடக பாத்திரங்களாயிருந்து, நாடகங்களை நடித்தபோதிலும், வரவர நாடகங்கள் பாமரர்கள் கையிற் பட்டு நிந்தைக்குரியவையாயின என்பது எல்லோரும் ஒப்புக் கொள்ள வேண்டிய விஷயமே. முகத்தை க்ஷவரம் செய்து கொண்டு நாடகமாடுமொருவனைப் பார்த்தால் அதற்குப் பிராயச்சித்தம் செய்யவேண்டுமென்று ஒரு ஸ்மிருதியில் சொல்லியிருக்கிறது; இதைக் கொண்டு பிற்காலத்தில் நாடகங்களும் நாடகமாடுபவர்களும் என்ன ஈனஸ் திதிக்கு வந்துவிட்டன என்பதை நாம் தெரிந்து கொள்ளலாம். இங்கிலாந்து தேசத்திலும் ஷேக்ஸ்பியர் மஹா கவியின் காலத்துக்குச் சிறிதுமுன், நாடகங்கள் கௌரவப்படுத்தப்படாமல், நாடகமாடுபவர்கள் நிந்தைக்குரியவரா யிருந்தனர் என்பது ஆங்கிலேயரே ஒப்புக்கொள்ளும் விஷயம். அக்காலத்தில் ஒரு நூலாசிரியர், கொலை செய்பவர்கள், வழிபறித்துண்பவர், நாடகமாடுபவர் இவர்களை யெல்லாம் சமப்படுத்தி ஒன்றாய்க் கூறியிருக்கின்றனர்! நமது தமிழ்நாட்டில் இதற்கு முன்னம் இருந்த கௌரவத்தைக் கருதுவோம். பூர்வகாலத்தில் நாடகங்களை இழிபடக் கூறிய சந்தர்ப்பங்கள் நமக்கு கிடைத்தில உண்மையே. மணிமேகலையில் ''நாடக காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்'' என்று நாடகக் காப்பியங்களைப் பற்றி பெருமையுடன் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் தமிழ்நாட்டில் முக்கியமாகத் துதிக்கப்பட்டு வரும் தெய்வங்களாகிய சிவபெருமானுக்கும், மஹாவிஷ்ணுவுக்கும், ஒரே அர்த்தத்தைக் கொடுக்கக் கூடிய ''சபாபதி'' என்றும், ''ரங்கநாதன்'' என்றும் பெயர்கள் வழங்கி வருகின்றன. சபாபதி ''நடன சபாபதி'' என்பதே மிகவும் சாதாரணமாய் வழங்கும் பெயர். மேலும் அவருக்குத் தேவாரத் திருவாசகப் பதிகங்களில் ''கூத்தன்'' எனும் பெயரை மிகவும் சாதாரணமாக நமது சமய குறவர்கள் உபயோகித்திருக்கின்றனர். இருந்தபோதிலும் நாடகமாடுபவர்கள் மாத்திரம், எக்காலத்திலும் தாழ்வாகவே மதிக்கப்

பட்டனர் என்று நினைக்க வேண்டியிருக்கிறது. சிலப்பதி காரத்தில் "நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகை" என்பதற்கு உரையெழுதுங்கால் "நாடகம் தான் இவளாற் சிறப் பெய்துதலின் ஏத்திற் றென்றவாறு" என்று எழுதியிருப்பது இவ்விடம் கவனிக்கத் தக்கது. அக் காலத்திலும் கணிகை யரே, பெரும்பாலும் நாடகம் நவிற்றனர் போலும். வடநாட்டில் பூர்வ காலத்தில் அரசரது புதல்விகளும் நாட்டியம் ஆடுவதற்குக் கற்றுக் கொண்டதாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறதுபோல, தமிழ் நாட்டில் அரசன் புதல் விகள் அக்கலை பயின்றதாக அப்படிக் கூறப்படவில்லை. ஒருகால் ஆதிகாலத்தில் அது இழிதொழிலாக எண்ணப் படாதிருந்த போதிலும், வர வர அது க்ஷீணதிசைக்கு வந்துவிட்டது என்பதற்கு ஐயமின்று. தற்காலத்திலும் "கூத்தாடி" என்னும் பதமானது இழிசொல்லாகவே உபயோ கப்பட்டு வருகிறது. ஆகவே பூர்வ கால முதல் நாடகங்களும், நாடகமாடுபவர்களும் அதிகமாய் மதிக்கப்படவில்லை என்பது திண்ணம். இங்ஙனமிருக்க, நம்முடைய பூர்வீக கவிசிரேஷ்டர்கள் தமிழ் பாஷையில் நாடக நூல்களை இயற்றாமற் போனது ஓர் ஆச்சரியமாகாது. தற்காலத்தில் ஓர் பெரும் தமிழ்ப் புலவர்பாற் சென்று "தெம்மாங்கு" பாடல் ஒன்று பாடிக் கொடுக்க வேணுமென்று கேட்டால், எவ்வளவு இழிவாக அதை மறுப்பாரோ, அம்மாதிரி அக்காலத்து கவிவாணர் நாடகமெழுதுவதை இழிவாக நினைத்து எழுதாது விடுத்தனர் போலும். மேற்கூறியவை இன்னொரு கேள்விக்கும் தக்க பதிலைத் தருகிறதென நாம் நினைக்கலாம்.

ஆரியர் தமிழ்நாட்டிற்கு வரத்தொடங்கிய அகஸ்தியர் காலம் முதல், அவர்களுடைய நாகரீகத்திலுள்ள சாராம் சங்களை தமிழர் எடுத்துக் கொண்டாடினர் என்பது பூர்வீக சரித்திர ஆராய்ச்சி செய்யும் அறிஞர்களுடைய கொள்கையாம். ஆரிய பாஷையாகிய சம்ஸ்கிருத பாஷையின் சாராம்சங்களையும் வேண்டுமிடத்து கிரகித்துக் கொண்டனர். முக்கியமாக இலக்கண நூல் என்பதே தமிழர் ஆரியர்களிடமிருந்து பெரும்பாலும் கற்றது, என்று தமிழபிமானிகளும் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். தொல்காப்பியம் முதலிய இலக்கண நூல்கள் எல்லாம் சமஸ்கிருத இலக்கண

நூல்களை ஒட்டி, இயற்றப்பட்டன வென்று நம்மவர் கொள்கை. இம்மாதிரியாகவே சம்ஸ்கிருத பாஷையில் இருந்த சிறந்த நூல்களையெல்லாம் மொழி பெயர்த்தாவது, அவைகளை ஒட்டியாவது, தமிழில் புஸ்தகங்கள் வரைந் தனர். தமிழ் நாட்டில் நமது முன்னோர், வியாச பாரதத்தை ஒட்டி தமிழில் பாரதம் செய்யப்பட்டது; பெருந்தேவனார், வில்லிபுத்தூரார் இயற்றிய பாரதங்களுக்கு முன்பாக சங்க காலத்தில் ஒரு தமிழ் பாரதமிருந்ததாக நிரூபிக்கப்பட் டிருக்கிறது. வால்மீகி ராமாயணத்தை ஒட்டி கவிச் சக்கரவர்த்தி யாகிய கம்பநாட்டாழ்வாரால் ராமாயணம் செய்யப்பட்டிருக் கிறது. இப்படியே சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள சங்கீத சாஸ்திரம், சில்ப சாஸ்திரம், ஜோதிடம், வைத்தியம், முதலிய கலைகளைக் குறித்து எழுதப்பட்ட நூல்களுக்கு, பிரதியாக தமிழிலும் செய்யப்பட்டன. ஸ்காந்த புராணம், பாகவத புராணம் முதலியன அப்படியே தமிழில் வரையப்பட் டுள்ளன. இங்ஙனமிருக்க சம்ஸ்கிருதத்தில் எழுதப்பட்ட கீர்த்தி வாய்ந்த நாடகங்களில் ஒன்றாவது தமிழில் நமது முன்னோரால் ஏன் மொழி பெயர்க்கப்படவில்லை? என்பது ஒரு முக்கியமான கேள்வியாகும். சம்ஸ்கிருதத்தில் காளிதாசர், பவபூதி என்னும் நாடக ஆசிரியர்கள் மிகவும் புகழ் பெற்றவர்கள். அவர்களுடைய சகுந்தலை, உத்தரராம சரித்திரம் முதலிய நாடகங்கள் ஆரிய பாஷைகள் பரவிய நாடெங்கும் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றன. அப்படியிருக்க, வால்மீகி ராமாயணத்தை ஒட்டி கம்பராமாயணம் எனும் சிறந்த நூல் இயற்றிய கவிச் சக்கரவர்த்தியாகிய கம்பர், காளிதாசரைப் பற்றியும், அவரியற்றிய 'சாகுந்தலம்' எனும் நாடகத்தைப் பற்றியும் கேள்விப்பட்டிலரா? ராமாயண கதையையே நாடக ரூபமாக இயற்றிய பவபூதியைப் பற்றியும், அவரது மஹா வீர சரித்திரத்தைப் பற்றியும் அறிந்திலரோ? அறிந்திருந்தால், அவரும் அவர் காலத்தி லிருந்த மற்ற கவிவாணரும், ஏன் சம்ஸ்கிருத நாடகத்திற்கு இசைய, தமிழ் நாடகம் ஒன்றேனும் எழுதவில்லை? என்பது ஒரு முக்கியமாக ஆராயத்தக்க கேள்வியாம். இதற்குப் பதில் முன்பே குறித்தபடி, நாடகங்கள் க்ஷீணத்தையடைந்து நாடகமாடுபவர்கள் மிகவும் இழிபட்டிருந்தமையே ஒரு முக்கியமான காரணமாயிருக்க வேண்டும் என்று

தோற்றுகிறது. அன்றியும் சம்ஸ்கிருத பாஷையானது மிகவும் மாறுதலடைந்து, ஹிண்டி, மராடி, குஜராதி முதலிய பிராக்கிரத பாஷைகளாக மாறி, எழுதப் பெற்ற சம்ஸ்கிருதத்தைப் பேசுவாரில்லாமலே போயிற்று. சில சாஸ்திர விற்பன்னர், எழுதப்பெற்ற சம்ஸ்கிருதமானது எப்பொழுதாவது பேசப்பட்ட பாஷையாயிருந்ததா எனவே சந்தேகிக்கின்றனர். அந்நிலையில் சம்ஸ்கிருத நாடகங்கள் முற்காலத்தில் நடிக்கப்பட்ட போதிலும் பிற்காலத்தில் படிக்கப்பட்டனவேயொழிய சாதாரணமாக ஆடப்பட வில்லை என்பது திண்ணம். அவைகளுக்குத் தாய் பாஷையாகிய சம்ஸ்கிருதத்திலேயே அந் நாடகங்கள் ஆடப்படாமலிருந்த பொழுது, அவைகளைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்தாவது, அவைகளை ஒட்டித் தமிழில் நாடகங்கள் இயற்ற வேண்டுமென்றாவது, நமது பூர்வீக தமிழ்க் கவிவாணருக்குத் தோற்றாமற்போனது ஓர் ஆச்சரியமன்றெனவே கூறல் வேண்டும். சம்ஸ்கிருதத்தில் காளிதாசர் செய்த சகுந்தலை எனும் நாடகமிருப்பதாக, தமிழர்க்கு சில நூற்றாண்டுகளுக்குமுன், வில்சன் (Wilson) எனும் ஆங்கிலேயர் அறிஞர், வெளியிட்ட பின்பு தான் சற்றேறக்குறைய தெரியலாயிற்றென்று கூறலாம். நாம் அறிந்தவரை முதல் முதல் உலகெங்கும் பிரசித்தி பெற்ற அச் சம்ஸ்கிருத நாடகத்தை ''மறைமலை அடிகள்'' எனும் பெயர் பூண்ட வித்வான் வேதாசலம் பிள்ளை அவர்கள்தான் சில வருஷங்களுக்கு முன் மொழிபெயர்த்தனர். அதற்கு முன்னர் சம்ஸ்கிருதத்தில் கிருஷ்ணமிஸ்ரர் எனும் கவி இயற்றியப் ''பிரபோத சந்திரோதயம்'' எனும் நாடகத்தை தமிழில் காவியமாக திரு. வேங்கடமன்னன் என்பவர் இயற்றியுள்ளார். தற்காலம்தான் தமிழபிமானிகள் வடமொழி யிலுள்ள மற்ற நாடகங்களையெல்லாம் ஒவ்வொன்றாக மொழி பெயர்த்துக்கொண்டு வருகின்றனர்.

இனி ஒரு சாரார் தமிழ் பாஷைக்கு நாடகமென்பதே கிடையாது. எல்லாம் சம்ஸ்கிருதத்திலிருந்து எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டது, என்று கூறும் ஆட்சேபனைக்கு விடையளிப்போம். அவர்களுடைய முக்கியமான ஆதாரம், இயல், இசை, நாடகம் எனும் முப்பிரிவில் நாடகம் எனும் பதமே சம்ஸ்கிருதம் என்பதாம். நாடகம் எனும் பதம் சம்ஸ்கிருத

மென்று நாம் ஒப்புக் கொண்டபோதிலும், பூர்வ காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் ''கூத்து'' எனும் பதமே அதைக் குறித்ததாம். அன்றியும் இவ் வியாசத்தில் முதலில் எடுத்துக் கூறியபடி அகக்கூத்து புறக்கூத்து முதலிய பிரிவுகளி லெல்லாம் கூத்து என்னும் பதமே மிகுதியாய் உபயோகிக்கப்பட்டிருக் கிறதைக் காணவும். நாடகம் என்பதே கூத்தின் ஒரு பிரிவாம் கதை தழுவிவரும் கூத்து எனக் கூறப்பட்டிருப்பதையும் கவனிக்க.

அன்றியும் சம்ஸ்கிருத இலக்கண நூலார், சம்ஸ்கிருத நாடகங்களை, ரூபகம் உபரூபகம் என்று பிரித்தபடி தமிழில் இல்லை. மேலும் ரூபகங்களை அவர்கள் நாடகம், பிரகரணம், பாணம், வியாயோகம், சமவாகாரம், டிமம், ஈகாமிருகம், அங்கம், வீதி, பிரஹசனம் எனப் பிரித்தது போல் தமிழில் இல்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். உபரூபகங் களை, நாடிகை, த்ரோடகம், கோஷ்டி, பிரஸ்தான முதலான பதினெட்டு வகையாகப் பிரித்ததும், தமிழிற் காணப்படவில்லை.

தமிழ் நாடகப் பிரிவுகளாகிய அகக்கூத்து, புறக்கூத்து, வேத்தியல், பொதுவியல், வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, வினோதக் கூத்து, இயல்புக்கூத்து, தேசீயக் கூத்து, முதலான பிரிவுகள் சம்ஸ்கிருதத்தில் கிடையா. அன்றியும் இருவகைக் கூத்தைப் பற்றிக் கூறுங்கால், ஆரியம், தமிழ் என ஒருவகைப் பிரிவு கூறப்பட்டிருப்பதே இவை ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று உண்டானதல்லவென்று ரூபிப்பதற்கு அனுகுணமாம்.

இனி சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங் களுக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளைப் பற்றி சிறிது ஆராய் வோம். பூர்வீக காலத்தில் எழுதப்பட்ட தமிழ் நாடகங்கள் நமக்குக் கிடைத்திலவேனும், சற்றேறக்குறைய, நூறு வருஷங்களுக்கு முன் அச்சிடப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களைக் கொண்டும், அவைகளில் சிலவற்றை அச்சிட்டவர்கள் ''ஏட்டுப் பிரதிகளுக்கிணங்கப் பரிசோதித்து இவற்றை அச்சிட்டனம்'' என்று கூறியிருப்பதாலும், தற்காலத்திலும் கிடைத்த சில அச்சிடாது ஏட்டுப் பிரதியாக மாத்திரம் இருக்கும் தமிழ் நாடகங்களைக் கொண்டும், பூர்வ காலத்தில் வழங்கிய முறையைக் கொண்டே இவைகள் இயற்றப்பட்டன என்று

ஊகிப்பதற்கு நமக்குத் தக்க ஆதாரங்கள் இருப்பதாலும், தமிழ் நாடகங்கள் பூர்வகாலத்தில் இப்படி இருந்திருக்க வேண்டுமென்று ஒருவாறு ஊகிப்பதற்குப் பெரும்பாலும் இடமுண்டு. இவ் விசாரணையில் பூர்வ காலத்திலிருந்த நாடக இலக்கிய நூல்கள் மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன. இச் சிறுநூலின் கடைசியில் பழைய தமிழ் நாடகங்களின் அட்டவணை ஒன்று சேர்த்திருக்கிறேன். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் சாகுந்தலம், விக்ரமோர்வசியம், மாளவிகாக்னிமித்ரம், ரத்னாவளி, மிருச்சகடி, மாலதிமாதவம், உத்தரராமசரிதம் முதலிய நாடகங்கள் பிரபலமானவை. எனது சிற்றறிவைக் கொண்டு இவைகளையெல்லாம் நான் ஆராய்ந்து பார்த்ததில், பட்சபாதமின்றிக் கூறுமிடத்து, ஒன்றினின்றும் மற்றொன்று பிறந்தது என்று கூறுவது தவறாகும் என்கிற முடிவிற்கே வந்துள்ளேன். இவ்விரண்டிற்கும் உள்ள சில முக்கியமான பேதங்களை இனி எடுத்துக் கூறுகிறேன்.

சம்ஸ்கிருத நாடகங்களின் ஆரம்பத்தில் பிரஸ்தாவனை என்று ஒன்று உண்டு. அதை, முகவுரை அல்லது முன் உரை அல்லது முற்கூறு எனலாம். இந்தப் பிரஸ்தாவனையானது அந்நாடகத்தை இயற்றியவர் இன்னாரென்றும், அவர் இயற்றிய கிரந்தத்தின் பெயர் இன்னதென்றும், அவரைப் பற்றிய சில விஷயங்களும் நடர்களைப் பற்றியும் நாடகத்தைப் பார்க்க வந்திருப்பவர்கள் அந்நாடகத்தை நன்றாய் அறிய வேண்டிய நாடக ஆரம்பத்தின் முன் நடந்தேறிய சில விஷயங்களைப் பற்றியும், வந்திருக்கும் சபையோருக்கு வந்தனத்தையும் கூறுவதாகும். இது சாதாரணமாக வசன ரூபமாகவேயிருக்கும். இதைப் பேசுபவர் நாடகத்தை நடத்தும் சூத்திரதாரனும், நடிக்கும் நடனோ நடியோ, இருவரேயாம். இப் பிரஸ்தாவனையின் பூர்வ பாகம், பூர்வாங்கம் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. பூர்வாங்கமானது கிரந்த கர்த்தா வழிபடு தெய்வத்தைத் தொழும் நாந்தி என்பதுடன் ஆரம்பிக்கும் நாந்தி ஸ்லோகங்கள் ஒன்று அல்லது ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட ஸ்லோகங்களாயிருக்கலாம். பெரும்பாலும் இந்த நாந்தியானது ரங்கத்தில் விடப் பட்டிருக்கும் திரைக்குப் பின்னால் இருந்து சூத்திரதாரனால் பாடப்படும். சூத்திரதாரன் இன்றி வேறு யாராவது இதைப் பாடுவதும் உண்டு. ''நாந்தியந்தே சூத்திரதாரஹ என்று

சொல்லப் பட்டிருக்கிறது. சில சமயங்களில் திரைக்கு வெளியிலிருந்தே நாந்தி பாடப்பட்டிருக்கலாம். நாந்தி முடிந்ததும், சாதாரணமாக நூலாசிரியனைப் பற்றி சபையோர்கள் தெரிவிக்கப்படுவார்கள். இது சாதாரணமாக நாடக ஆசிரியனை மிகவும் புகழ்ந்து கூறும்; பிறகு சபை யோர்களைப் புகழ்ந்து நாடகத்திலுள்ள குற்றங்களைக் கவனியாது குணத்தையே குறிக்கும்படி அவர்களை வேண்டிக் கொள்வதாம். இதெல்லாம் சூத்திரதாரனுக்கும் நடனுக்கும் நடக்கிற சம்பாஷணையினால் தெரியப்படுத்தப் படும். சூத்திரதாரனுடன் பேசும் பாத்திரம் நடியாயிருந்தால் அவளுக்கு ''பாரிபார்ஸ்விக என்று பெயர். பிரஸ் தாவனையின் முடிவில், நாடக ஆரம்பத்தில் வரும் முக்கிய பாத்திரத்தைத் தெரிவிக்க வேண்டுமென்பது சம்ஸ்கிருத நாடக விதியாகும்.

பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இவையெல்லாம் பெரும் பாலும் இல்லையெனவே கூறவேண்டும். பூர்வ காலத்து தமிழ் நாடகங்கள் வினாயகர் துதி, சண்முகன் துதி, பரமசிவன் துதி, திருமால் துதி, கலைமகள் துதி முதலிய துதிப் பாடல்களுடன் ஆரம்பிக்கின்றன. பிறகு அவையடக்கப் பாட்டு சாதாரணமாகக் காணப்படுகிறது - சம்ஸ்கிருதத்தில் நாடககவி தன்னை உயர்த்திக் கூறலாம் எனக் கூறப் பட்டிருக்கிறது. அவையடக்கத்திலே தன்னைத் தாழ்த்திக் கூற வேண்டுமென்பது நிபந்தனையாகும். பிறகு தோடயம் என்னும் பாட்டுக்கள் வருகின்றன. இவை இரண்டு இரண்டு அடிகளாகவும், ஆ ஆ! அல்லது ஜெய ஜெய! என்றும் முடிவாயிருக்கின்றன. தோடயம் என்பது நாடகத்தில் முன்மொழிப் பாட்டு என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இத் தோடயப் பதத்துக்குப் பிறகு மங்களப் பாட்டு பாடப்பட்டிருக்கிறது. இவைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் உதாரணம் ஒன்று பழைய தமிழ் நாடகங்களிலிருந்து அனுபந்தத்தில் சேர்த்திருக்கிறேன்.

பிறகு பொது வசனம் என்று ஒன்றுண்டு. இதற்கு அரிச்சந்திர நாடகத்திலிருந்து ஒரு உதாரணம் கூறுகிறேன்:

வசனம், ''அதோ கேளுங்கள் சபையோர்களே, அயோத்தியாபுரியை ஆளப்பட்ட திரிசங்கு குமாரனாகிய சத்யபாஷி அரிச்சந்திர மகாராஜன் கீர்த்திப் பிரதாபங்களை

சாங்கமாய் கல்யாண முதல் முடிசூட்டுற வரைக்கும் - விலாசமாகச் செய்து ஆடுதற்கு விக்நேஸ்வரர் வருகிற விதங் காண்க'' நாடகமாடுபவர்களுள் ஒருவன், இப் பொது வசனத்தைக் கூறியவுடன் விக்நேஸ்வரர் வேடம் பூண்டு ரங்கத்தில் வருவான்; வந்ததும் தாளத்திற்கிசைய ஆடி, பிறகு ''விநாயகர் இதோ வந்தார்'' என்று தானே சொல்லிக் கொண்டு பாடுவான். இதற்கு ஒரு உதாரணத்தை அனுபந்தத்திற் சேர்த்திருக்கிறேன். பிறகு சில நாடகங்களில் சரஸ்வதி வேடம் பூண்டு இம்மாதிரியாகவே ஆடி ''சரஸ்வதி இதோ வந்தாள்'' என ஒரு வேடதாரி பாடுவான். பிறகு இதைப் போலவே கட்டியக்காரன் பிரவேசமாவான்.

சம்ஸ்கிருத நாடகத்தில் சூத்திரதாரன் எப்படியோ, கட்டியக்காரன் தமிழ் நாடகத்தில் அப்படி என்று சிலர் கூறுவார்கள். அது முற்றிலும் தவறாகும். சூத்திரதாரன் என்பவன் சம்ஸ்கிருத நாடகத்தை நடத்துவதில் மிகவும் முக்கியமானவன். அதை அவனது பெயரே குறிக்கின்றது. கட்டியக்காரன் என்பான் அங்ஙனமன்று; கட்டியக்காரன் என்றால் கட்டியம் கூறுபவன் என்று பொருள்படும். அதாவது அச் சபையில் இன்னின்னார் வருகிறார்களென பிருதாவளி கூறுபவன்; இவ் வழக்கமானது மைசூர் முதலிய சமஸ்தானங்களில் நாளது வரையிலும் உண்டு; இவன் ஒரு வேலையாள்; சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் சூத்திரதாரன் நாடக ஆரம்பத்தில் பிரவேசித்து முன்பு கூறியபடி நாடகத்தை ஆரம்பம் செய்துவிட்டு திரைக்குப் பின் போய் விடுவான். கட்டியக்காரனோ சாதாரணமாக ரங்கத்தின் மீது எப்பொழுதும் இருந்துகொண்டு அப்போதைக்கப்போது இன்னின்ன பாத்திரங்கள் பிரவேசிக்கின்றன என்று கூறிக் கொண்டிருப்பான். இதற்கொரு உதாரணமாக, பரசுராமக்கவி இயற்றிய சிறுத்தொண்ட நாயனார் விலாசம் எனும் நாடகத்தில் கட்டியக்காரன் ''அகோதெப்படியென்றால் இந்த உலகமெல்லாம் ஒரு குடையிலாளப் பெற்ற இராஜராஜஸ் வரராகிய காடலமஹாராஜன் தன்னுடைய கொலுவிற்கு வருகிற விதங் காண்க.'' என்று கூறுவதைக் கவனிக்க. கட்டியக்காரன் கூறும் கட்டியத்திற்கு ஒரு உதாரணமாக ஓர் பழைய அரிச்சந்திர விலாசத்திற் கூறியிருக்கும் ஒரு கட்டியத்தைக் கூறுகிறேன்:-

அலைகடலொலியென அடர்மழைமுகிலென
அமரருலகதனி
லதிர்தருமுரசென, அணிமணிமுடிதிறை, அரசர்கள்
துதிசெய வருமோசை
நிலைபெறுநவமணி, நிரைதருபுவிமிசை நெடுவளமிகுபல,
குடிகள் வந்தடி தொழ
நெடுமறையவர்நிதம், பரிவுடன் எதிர் எதிர் - மொழி பேசி
யிலகிட வதிரதர் சமரதர்பரிகரி, யெழிலுறு திரளொலி,
யிசையொடு வர வர
விளமயிலெனமட, வனிதையர்சுரத, நடனமாட
வுலையமொட்டர்தரு, படைகளிந்துயர் வளர்கதிர்
குலநிதி, பதிசுரர் பதியதி
பதியென்வளரரிச், சந்திரமகிபதி யிவரென - அறிவீரே.''

முற்கூறிய கட்டியம் வசனமாகச் சொல்லப்பட்டது; பிற்கூறியது பாட்டாகப் பாடப்பட்டது. பூர்வகாலத்தில் கட்டியக்காரன் தொழில் எல்லாம் இவ்வாறு கட்டியம் கூறுவதேயாம். பிற்காலத்தில் கட்டியக்கார வேஷதாரி நாடகமேடையில் எப்பொழுதும் இருந்துகொண்டு அவ்வப்போது சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றபடி வேடிக்கையாய்ப் பேசும் வழக்கம் வந்திருக்க வேண்டும். கட்டியக்காரன் என்கிற பதத்திற்கு சென்னை சர்வகலாசாலையாரால் அச்சிடப்பட்டு வரும் லெக்சிகன் என்னும் அகராதியில், இரண்டாவது அர்த்தமாக ''கூத்தில் வரும் கோமாளி'' என்று கூறியிருப்பதைக் காண்க. சம்ஸ்கிருத நூல்களில் சூத்திரதாரன் ''அவன் காலத்தில் வழங்கிவரும் கதைகளிலும், நாடகங் களிலும் காரியங்களிலும் வல்லவனாயிருக்க வேண்டும்; அவன் அநேக பாஷைகளிலும் பிராகிருதத்திலும் தேர்ந்த வனாயிருக்க வேண்டும்; நாநா ஜாதியாருடைய நடையுடை பாவனைகள் அறிந்தவனாயிருத்தல் வேண்டும்; நாடகங்கள் நடத்துதற்கு இன்றியமையா அநேகம் விவரங்களைப் பயின்றவனாயிருக்க வேண்டும்,'' என்று சொல்லப் பட்டிருக்கிறது. மேற்குறித்த விஷயங்களால் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிலுள்ள சூத்திர தாரனுக்கும் தமிழ் நாடகத்திலுள்ள கட்டியக் காரனுக்கும் ஒரு சம்பந்தமுமில்லையென்றே கூறவேண்டும்.

இனி சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் உள்ள மற்றொரு முக்கியமான வித்தியாசத்தைக் கருதுவோம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களெல்லாம் அங்கங்கங்களாக வகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த அங்கப் பிரிவு சம்ஸ்கிருத நாடகங்களின் ஒரு முக்கியமான இலட்சணமாம். நாடகங்களை பிரகரணம் நாடிகை முதலிய பிரிவுகளாகப் பிரித்ததில் அங்க மாறுபாடு முக்கியமாக கொள்ளப் பட்டிருக்கிறது. உதாரணமாக 'நாடகம் எனும் பிரிவு ஐந்து அங்கங்களுக்குக் குறையாமலும், 10 அங்கங்களுக்கு மேற்படாமலுமிருக்க வேண்டுமென்று விதிக்கப்பட்டிருக் கிறது; 'சமவாகாரம்' என்பது மூன்று அங்கங்கள் உடைத் தாயும், 'டிமம்' என்பது நான்கு அங்கங்கள் உடைத்தாயும் இருக்க வேண்டும்; 'நாடிகை' நான்கு அங்கங்களுக்கு மேற்பட்டிருக்கலாகாது; 'கோஷ்டி' என்பது ஒரே அங்கத்தில் இருக்க வேண்டும்; இப்படியே சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள நாடகப் பிரிவுகளுக்கெல்லாம் அங்க இலட்சணம் உண்டு. தமிழ் நாடகங்களில் சற்றேறக்குறைய 40 வருடங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டவைகளில் ஒன்றிலேனும் அங்கப் பிரிவு கிடையாது. வில்சன் துரையவர்களும் மானியர் வில்லியம்ஸ் என்பவரும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களைப் பற்றி ஆங்கிலத்தில் எழுதிய பிறகுதான் தமிழர்களுக்கு சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் இவ்வங்கப் பிரிவு உண்டென்பது தெரியலாயிற்று. இங்கிலீஷ் பாஷை பெருகி, ஷேக்ஸ்பியர் முதலிய நாடகாசிரியர்களுடைய புஸ்தகங்களைப் படித்த பிறகு, தமிழர்கள் எழுதிய நாடகங்களில்தான், இவ்வங்கப் பிரிவு முதல் முதல் உபயோகப்படுத்தப் பட்டது. அங்கங்களைக் களம் அல்லது காட்சிகளாகப் பிரிப்பது தற்கால வழக்கமாம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் இது பெரும்பாலும் இல்லை என்றே கூறவேண்டும். இது ஆங்கிலேய நாடகங்களினின்றும் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டதென்றே கூறவேண்டும். பழைய நடையை விட்டு, புதிய நடையில் தமிழில் முதல் முதல் நாடகம் இயற்றி, 1891-ல் 'மனோன்மணியம்' என்பதை அச்சிட்ட காலஞ்சென்ற தமிழ் அறிஞரும் அபிமானியுமான ராய் பகதூர் சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள்தான், களம் எனும் அங்கத்தின் உட்பிரிவை உபயோகித்தவர். இவ்விடத்தில் அங்கம் என்னும் பதம் சம்ஸ்கிருத மொழியென்றும்

அதற்குத் தகுந்த தமிழில் உபயோகப்படுத்தியதும் கவனிக்கத் தக்கது.

சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் பிரவேசகம் என்றும் விஷ்கம்பம் என்றும் உண்டு. பிரவேசகம் என்பது ஒரு காட்சி போய் மற்றொரு காட்சி வருவதைக் குறிக்கும். விஷ்கம்பம் என்பது அங்கத்திற்கும் அங்கத்திற்கும் இடையில் நடந்த கதையைக் குறித்து பூர்த்தி செய்வதாகும். இவைகளில் ஒன்று அல்லது இரண்டு நாடகப் பாத்திரங்கள் சாதாரணமாக வருவதாகும். காளிதாச மஹாகவி எழுதிய விக்கிரம ஊர்வசி யெனும் நாடகத்தில் மூன்றாவது அங்கத்தின் ஆரம்பத்தில் பரதருடைய இரண்டு சிஷ்யர்கள் ஊர்வசிக்கு நேரிட்ட சாபத்தைப் பற்றி பேசுவது விஷ்கம்பமாகும். அதே நாடகத்தில் நான்காவது அங்கத்தின் ஆரம்பத்தில், சஹஜன்யையும் சித்திரரேகையும் பேசிக் கொள்வது பிரவேசகத்திற்கு ஓர் உதாரணமாகும். தமிழ் நாடகங்களில் இம்மாதிரி ஒன்றும் கிடையாது. நாடகக் கதை ஓரிடத்திலிருந்து மற்றொரு இடத்திற்கு மாறும்பொழுது, அதைக் குறிக்க பொதுவசனம் என்பதாவது அல்லது கட்டியக்காரன் கூற்றாவது உபயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறது. பொது வசனத்திற்கு ஒரு உதாரணமாக முன்பு கூறிய ஹரிச்சந்திர விலாசத்தினின்றும் ஒரு உதாரணத்தைக் கூறுகிறேன். ''இந்தப் பிரகாரமாகத் தன்னுடைய இராச்சிய முழுமையும் தாரை வார்த்தது மல்லாமல் தொடர் வழக்காக வந்த பொன்னையும் தருகிறேன் என்று சம்மதித்த ஹரிச்சந்திர மகாராஜாவானவர் சரையு நதிக்கரையிலே வந்திருக்க, அங்கே அயோத்தியா புரியை யாளவந்த தவமுனியாகிய விசுவாமித்ர மகரிஷி விசனப்படுகிற விதங் காண்க.'' இது தமிழ் நாடகத்தை சூத்திரதாரனுடைய ஸ்தானத்தில் இருந்துகொண்டு நடத்தும் ஒருவன் சபையோருக்குக் கூறும் கூற்றாகும். இப்பொது வசனத்தை சாதாரணமாக கட்டியக்காரன் வேஷம் தரித்தவன் கூறுவதுமுண்டு. உதாரணமாக முற்கூறிய சிறுத்தொண்ட நாயனார் விலாசத்தில் கட்டியக்காரன் பொது வசனமாக ''அகோதெப்படி யென்றால் காப்பு முதலாகிய பத்து பருவமும் கழிந்த பின்பு, சிறு பிள்ளைகளுடனே கூடி விளையாடிக் கொண்டு வருகிறபொழுது சீராளதேவர் என்று எல்லோரும் அழைக்கத்தக்கதான ஐந்து வயதான பிறகு

இப்பால் நடந்த கதையைச் சொல்லுகிற விதங்காண்க.'' என்றிருப்பதைக் காண்க. இப்படிப்பட்ட பொது வசனமும் கட்டியக்காரன் வசனமும் தமிழ் நாடகத்திற்கே உரியனவாம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் இதைப் போன்றது ஒன்றுமே இல்லை. இதை தமிழ் நாடகத்திற்கு ஓர் பெருமையாக எடுத்துக் கூறியபடியன்று. யோசிக்குமிடத்து, பட்சபாத மின்றி ஆராயுங்கால் சம்ஸ்கிருத நாடக ஒழுங்கே சிலாகிக்கத் தக்கதெனக் கூறவேண்டும். இங்கு இதனை எடுத்துக் கூறியது இவைகளுக்குள்ள வித்தியாசங்களைக் கவனித்தபடியன்றி வேறன்று.

சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் கதாநாயகர்கள், தீரோத்தாதா, தீரோத்ததா, தீரோலலிதா, தீரோசாந்தா என்று நான்கு முக்கியப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றனர். அன்றியும் இவை களில் ஒவ்வொரு வகையும் அநேகம் கிளைப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இங்ஙனமே, கதாநாயகிகளும், ஸ்வகீய, பரகீய, சாமான்ய என்று மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அன்றியும், நாயகிகளின் வயதின் பிரகாரம், முக்தா, ப்ரௌடா, பிரகல்பா என்று பிரிக்கப் பட்டிருக்கின்றன. மேலும் ஸ்வாதீனபதிகா, விரஹோத் கண்டிகா, கண்டிதா, கலஹத்ரிகா, என்று குணம் இருக்கும் நிலைமை, முதலானவைகளைப் பற்றிய பிரிவுகளு மிருக்கின்றன. இப்படிப்பட்ட பிரிவுகள் தமிழ் நாடகங்களில் எப்பாழுதும் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் உள்ள இன்னொரு முக்கியமான வித்தியாசம் என்ன வெனின்: சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் பெரும்பாலும் விதூஷகன் என்றும் விடன் என்றும் இரண்டுவிதமான பாத்திரங்கள் சாதாரணமாயுண்டு. விதூஷகன் என்பான் அரசனுடைய தோழனான பிராம்மணன்; இவன் ''நடை யுடை பாவனைகளினால் நகைப்புண்டாக்க வேண்டி யவன்'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இவன் சாதாரணமாக போஜனப் பிரியனாயிருப்பான்; காளிதாசருடைய மூன்று நாடகங்களில் வரும் விதூஷகர்களைக் காண்க. இவனுக்கு மற்றவர் போவதற்கருமையான அந்தப்புரம் முதலிய இடங்களிலும் சாதாரணமாகப் போக ஸ்வதந்திரமுண்டு.

அரசன் வேடிக்கையாகக் காலம் போக்க எந்நேரமும் அவனுடன் இருப்பது இவன் தொழிலாகும். காதல் விஷயங்களில் கதாநாயகனுக்கு மிகவும் உபயோகமான பாத்திரமாவான். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிலுள்ள ஹாஸ்ய பாகம் பெரும்பாலும் இவனைப் பொருத்ததாகும். விடன் என்பான் தூர்த்தனாவான். இவன் பரஸ்திரீகளை நாடிச் செல்பவன். இப்பாத்திரமும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் நகைச்சுவை உண்டாக்குவதற்கு மிகவும் உபயோகிக் கப்பட்டிருக்கிறது. உதாரணமாக மிருச்சகடியில் சகாரனு டைய நண்பனான விடனைக் கூறலாம். பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இவை யிரண்டும் கிடையாது; ஹாஸ்ய பாகமென்பது கிடைப்பது மிகவும் அருமையே. (ஹாஸ்யம் என்பது சம்ஸ்கிருத பதமாகும், அது தத்பவமாய் அகசியம் என்று தமிழில் வருகிறதைக் காண்க) கட்டியக்காரனை சில சமயங்களில் அகசியக்காரன் என்று கூறுவதுண்டு. தமிழ் நாடகங்களில் ஏதாவது நகைமொழிகள் இருந்தால் அவைகளை உபயோகிப்பவன் கட்டியக்காரன் ஆவான். ஆயினும் கட்டியக்காரனுக்கும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் வரும் விதூஷகனுக்கும், மேற்கூறியபடி பெரும் வித்யாசங்க ளிருக்கின்றன. பிற்காலத்தில் தமிழ் கூத்துகளில், கோமாளி என்றும் தொப்பைக் கூத்தாடி என்றும் பாத்திரங்கள் உண்டு. இப்பாத்திரங்கள் பூர்வகாலத்து நாடகங்களிலாவது, பிறகு ஓலையிலிருந்து அச்சிடப்பட்ட நாடகங்களிலாவது கிடைக்க வில்லை. இவைகள் வினோத ரசம் அல்லது நகைப்பை யுண்டுபண்ணுவதற்காக, தெருக்கூத்துகளில் பெரும்பாலும் தற்காலத்தில் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டவை என்றே எண்ணலாம்.

மற்றொரு முக்கியமான பேதம்: சம்ஸ்கிருத நாடகங் களில் நாடக பாத்திரங்கள் பிரவேசிப்பதற்கும் ரங்கத்தை விட்டுப் போவதற்கும் ரங்கத்திலிருக்கும் பொழுது செய்ய வேண்டிய அங்கசேஷ்டைகளாகிய அபிநயங்களிற்கும், மிகவும் சவிஸ்தாரமான குறிப்புகள் கண்டிருப்பதேயாம். "நாந்தி ஸ்லோகம் முடிந்தவுடன் சூத்திரதாரன் பிரவேசிக்கிறான்," திரையின் பக்கம் பார்த்து", "நமஸ்கரித்து காதுகொடுத்துக் கேட்டு," "யோசனை செய்து," "ரதவேகமாய்ப் போவது போல் அபிநயித்து," "எல்லோரும் மேல்நோக்கிப் பார்த்து,"

‘‘கண்களைத் திறந்து அரசனை ஆர்வமுடன் நோக்கி, ‘‘ஒருவர் ஹஸ்தத்தை ஒருவர் பற்றி, இம் மாதிரியாக ஒவ்வொரு நாடக பாத்திரமும் ரங்கத்தில் செய்ய வேண்டிய காரியத்தை அதிக நுட்பமாகவும் விமரிசையாகவும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் கூறப்பட்டிருக்கிறது. பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இவை ஒன்றுமே கிடையா; நாடக பாத்திரங் கள் பிரவேசிப்பதும், ரங்கத்தை விட்டுப் போவதும் கூட குறிக்கப்படவில்லை. மேலும் ரங்கத்தில் இருக்கும் ஒரு பாத்திரமறியாதபடி மற்றொரு பாத்திரம் மூன்றாவது பாத்திரத்திற்கு இரகசியமாய் ஏதேனும் கூறவேண்டி வரும்; அல்லது பகிரங்கமாய்ப் பேசுவதை விட்டு தனக்குத்தானே ஏதாவது சொல்லிக்கொள்ள வேண்டிவரும். இவை களுக்கெல்லாம் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் உதாரணங்கள் அதிகமாயிருக்கின்றன. அவைகளை இன்னின்ன மாதிரி சொல்ல வேண்டுமென்னும் குறிப்புகளுமிருக்கின்றன. இவைகள் எல்லாம் பெரும்பாலும் தமிழ் நாடகங்களில் இல்லையென்றே கூறவேண்டும். இவற்றையெல்லாம் கருதுங்கால் பாசக் காளிதாசக் கவிப்பிரமுகாள் காலத்தில் சம்ஸ்கிருத நாடகமானது மிகவும் தேர்ச்சியடைந்தி ருந்ததெனவே ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்; தமிழ் நாடகங்களோ ஆதி காலத்திலிருந்தபடியே, விர்த்திய டையாமல், நம்முடைய காலம் வரையில் வந்து விட்டன என்று எண்ண வேண்டியதாயிருக்கிறது. மொத்தத்தில் சம்ஸ்கிருதத்தில் நாடகங்கள் இன்னின்ன லட்சணங்களுடைத் தாயிருக்க வேண்டுமென்றும், இன்னின்ன தவிர்க்க வேண்டுமென்றும், அநேக விதிகள் இருக்கின்றன. அவைகள் பெரும்பாலும் தமிழ் நாடகங்களுக்கு இல்லை என்றே கூறவேண்டும்.

இவைகளெல்லாம் அன்றி சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் இன்னொரு முக்கியமான வித்தியாச முண்டு. அது என்னவெனின் மிருச்சகடி முதலிய பழைய நாடகங்களில் பெரும்பாலும் வசன நடையே உபயோகப் பட்டிருக்கிறது. வர்ணனை அல்லது மனோபாவங்கள் முதலிய சில முக்கியமான விஷயங்கள் தான் கவிகளாக வரையப்பட்டிருக்கின்றன. பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இப்படியில்லை யென்று உறுதியாகக் கூறலாம். நாடக

இலக்கண நூல்களிலிருந்து அழிந்தவை போக நமது அதிர்ஷ்டத்தால் மிஞ்சி, நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் சூத்திரங்களை ஆராய்ந்தும், சிலப்பதிகார முதலிய நாடகக் காவ்யங்களில் அக்காலத்தில் நாடகங்களைப் பற்றி எழுதியிருப்பவைகளைக் கொண்டும், தற்காலத்தில் தெருக்கூத்து என்று சொல்லப்பட்ட நாடகங்களைக் கொண்டும் முற்காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் இப்படித்தான் நடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று ஊகித்து அறியக்கூடிய விஷயங்களாலும், ஆதிகாலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் எல்லாம் பாட்டுக்களாகவே இருந்தன எனக் கூறலாம். ஒருவாறு தற்காலத்தைக் கருதுமிடத்து பழைய கிரந்தங்களாகிய ராம நாடகம், பாரத விலாசம் என்னும் புஸ்தகங்களில் வசனமே இல்லாதிருப்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. பிறகு கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வசன நடை நாடகங்களுக்குள் புகுந்திருக்க வேண்டும். இதற்குக் காரணம் பாமர ஜனங்கள் சாதாரணமாக பாட்டுகளின் தாத்பர்யங்களை அறியக் கூடாமையா யிருக்கலாம் என நாம் ஊகிப்பதற் கிடமுண்டு. பாட்டைப் பாடியவுடன் அதன் கருத்தை வசனத்தில் கூறும் வழக்கம் இவ்வாறு வந்திருக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது. நமக்குக் கிடைத்துள்ள சில பழைய தமிழ் நாடக நூல்களில் ஒவ்வொரு விருத்தத்தின் கீழிலும் வசனம் எனக் குறியிட்டு மேற்சொன்ன விருத்தத்தின் அர்த்தத்தையே வசனமாக வரைந்திருப்பதைக் காணலாம். பூர்வகாலத்தில் அகஸ்ய பாகம் என்று சொல்லப் பட்ட, பொது ஜனங்களை சந்தோஷிக்கும்படி நாடகங்களின் நடுவில் சொல்லப்பட்வைகளெல்லாம், வசனமாக இருந் திருக்கலாம். அவைகள் நாடகக்கவி இயற்றினவாயல்லாது, நாடக பாத்திரங்கள் சமயோசிதமாகக் கூறின கூற்றாயி ருக்கலாம். பிறகு பரம்பரையாக அவைகள் நாடக பாத்திரங் களால் மனனம் பண்ணப்பட்டுவர, நூல்களில் அவற்றுள் சிறந்தவை உட்கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம். பிறகு அவைகள் அச்சுப் புஸ்தகங்களில் அச்சிடப்பட்டிருக்கலாம். அப்படி யிருந்த போதிலும் சற்றேறக்குறைய 50 வருடங்களுக்கு முன் வழங்கி வந்த தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பாட்டுக்களாகவும், ஏகதேசம் வசனமாயுமிருந்தன வென் பதற்குச் சந்தேகமேயில்லை; சம்ஸ்கிருத நாடகங்களும், ஆங்கிலேய நாடகங்களும் தமிழர்களுக்குத் தெரிந்த

பிறகுதான் தமிழ் நாடகங்களில் வசனமானது அதிகப்பட ஆரம்பித்ததெனவே வேண்டும். 1891ஆம் வருஷம் ஆங்கில நாடகங்களை ஒட்டி காலஞ்சென்ற சுந்தரம் பிள்ளை என்னும் கலைஞர் எழுதிய மனோன்மணியமும் பாக்களின் நடையைத் தழுவியதென்றே கருத வேண்டும். 1893-ம் வருஷத்தில் தான் முதல் முதல் பாட்டுகளின்றி வெறும் வசன நடையில் தமிழ் நாடகமானது எழுதப்பட்டது என்பது எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதே.

நாடகங்கள் எழுதும் நடையைப்பற்றிக் கருதுங்கால் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் உள்ள மற்றொரு பேதத்தைக் கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது. அதாவது சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுள் பிராகிருதம் என்பது பெரும்பாலும் உபயோகப்படுத்தப்பட்டிருப்பதேயாம் கீழ்ப்பட்ட ஜனங்களும், ஸ்திரீகளில் பெரும்பாலரும் பிராகிருதம் பேச வேண்டு மென்று விதிக்கப்பட்டிருக்கிறது. பிராகிருதம் என்பது சம்ஸ்கிருதத்தின் சிதைவாயினும், வேறு பாஷையைப் போல் மதிக்கப்பட்டு அதற்கென்றே பிரத்யேகமாக இலக்கணமும் ஏற்பட்டிருக்கின்றது. பிராகிரு தத் திலேயே அநேகம் பிரிவுகள் உண்டு. இம்மாதிரியான நிபந்தனைகள் தமிழ் நாடகங்களில் கிடையாதென்று கருதவேண்டும். நாடகங்களில் தோட்டி, பறையன் முதலிய இழிஜனங்கள் கொச்சையாகப் பேசியபோதிலும், அது தமிழாக மதிக்கப்பட்டிருக்கிறதே யொழிய வேறன்று. அன்றியும் ஸ்திரீகள் கொச்சையாகப் பேச வேண்டு மென்னும் நிபந்தனை கிடையாது.

மேற்கூறிய காரணங்களால் சம்ஸ்கிருத நாடகங் களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் நிரம்ப வித்தியாசங் களிருக்கின்றன வென்றும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிலிருந்து தமிழ் நாடகங்கள் பிறந்தன அல்ல வென்றும் ஊகிக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது.

✱ ✱ ✱

தமிழ் நாடகங்கள்

இனி பண்டைக்கால முதல் இன்னின்ன கதைகள் நாடகங்களாகத் தமிழில் ஆடப்பட்டன என்பதை ஆராய் வோம். பூர்வ காலத்தில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் புராணக் கதை சம்பந்தமானவை என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. அல்லியம் கொடுகொட்டி முதலிய ஆடல்களைப் பற்றி முன்பே கூறியுள்ளோம். கதை தழுவி நாடகமாக ஆடிய கூத்துகளில் “வள்ளிக்கூத்து” என்பது ஒரு மிகப் பழமையானது என்று நாம் கூறவேண்டும். இதைப் பற்றித் தொல்காப்பியத்தின் உரையில் குறிப்பிட்டிருப்பதை முன்பே கவனித்திருக்கிறோம். முருகக் கடவுள் வள்ளியம்மையை மணந்த கதையே வள்ளிக் கூத்தாம். அக்காலத்தில் இதனை வள்ளி நாடகம் என்று பெயரிட்டழைக்காது வள்ளிக் கூத்து, என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது இங்கு முக்கியமாய்க் கவனிக்கத் தக்கது. ஸ்ரீகண்ணபிரான் சிறு பருவத்தில் பலதேவரோடும் நப்பின்னைப் பிராட்டியோடுமாடிய ஆடல்கள் நாடகங் களாகப் பூர்வ காலத்தில் ஆடப்பட்டன என்பதும் தெரிய வருகிறது. இவை 'பால சரிதை நாடகம்' என்று கூறப் பட்டுள்ளன. பால சரிதை நாடகம் என்பதற்கு பிள்ளைச் சரித நாடகம் என்று உரையாசிரியர் உரை எழுதியுள்ளார்.

இதற்குப் பின் நான் இதுவரையில் ஆராய்ந்து பார்த்த தில் கிடைத்த தமிழ் நாடகத்தின் பெயர். ராஜராஜேஸ்வர நாடகம்” என்பதாம். இது தஞ்சாவூர் பிரஹதீஸ்வரர் கோயிலின் வடக்குப் பிரகாரத்தின் வெளியிலுள்ள கல்வெட்டில் குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த நாடகத்தைத் திருவாளன் திருமுதுகுன்றனான விஜய ராஜேந்திர ஆசாரியன் என்பவனைத் தலைவனாக உடைய சில நடர்களால் அக்கோயிலில் வைகாசி மாதம் திருவிழாவில் ஆடுவதற்காக இவ்வளவு தான்யம் கொடுக்கப்பட்டதென்று வரையப்

பட்டிருக்கிறது. அதில் எழுதியிருப்பது அடியில் வருமாறு: "திருவாளன் திருமுதுகுன்றனான விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் உடையார், வைகாசிப் பெரிய திருவிழாவில், ராஜராஜேஸ் வர நாடகமாட, இவனுக்கும் இவன் வர்க்கத்தாருக்கும், காணிய கப்பங்கு ஒன்றுக்கும், ராஜகேசரியோடொக்கும், ஆடல்வல்லான் என்னும் மரக்காலால் நித்த நெல்லுத் தூணியாக நூற்றிருபதின் கல நெல்லும், ஆண்டாண்டு தோறும் தேவர் பண்டாரத்தே பெறச் சந்திராத்யர்.... கல்வெட்டித்து', "ஸ்ரீராஜராஜேஸ்வர முடையார் கோயிலில் ராஜ ராஜேஸ்வர நாடகமாட நித்தநெல்லுத் தூணியாக நிபந்தம் செய்த, நம் வாய்க்கேழ்விப்படி, சாந்திக் கூத்தன், திருவாளன் திருமுதுகுன்றனான விஜய ராஜேஸ்வர ஆசார்யனுக்கும் இவன் வர்க்கத்தாருக்கும் காணியாகக் கொடுத்தோ பெற்றா... " இக் கல்வெட்டுகள் சோழராஜனா கிய ராஜேந்திர தேவர் காலத்தைச் சேர்ந்தன. இதனால் நாம் அறியத்தக்க விஷயங்கள் பல உள.முதலாவது ராஜேந்திர தேவர் காலமாகிய அக்காலத்தில், தமிழ் நாடகங்கள் வழங்கி வந்தனவென்பதாம். அவைகள் சாதாரணமாக கோயில்களின் உற்சவ காலத்தில் நடத்தப்பட்டன வென்பதும் வெளிப் படையாம், தற்காலமிருப்பதுபோல கிராமதேவதைகளின் கோயில்களில் மாத்திரமன்றி பெருங் கோயில்களிலும் உற்சவ காலத்தில் இவ்வழக்கம் இருந்திருக்க வேண்டும்; அன்றியும் கோயில்களிலுள்ளே நாடகங்கள் அக்காலத்தில் நடத்தப்பட்டபடியால் அவை மிகவும் கீழ்ப்பட்டனவாக அக்காலத்தில் மதிக்கப்படவில்லை யென்பதும் புலப்படும். மேலும் தற்காலம் சில கோயில் களில் தாசிகள் நாடகம் நடத்துவது போலல்லாமல் ஆண்மக்களும் நாடகமாடினர் என்பது தெற்றென விளங்குகிறது. அன்றியும் அந்நாடக மாடுபவர்களில் முக்கியமானவனுடைய பெயரைச் சொல்லும் பொழுது திருவாளன் என்று கூறியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது; அவன் சாமான்யமானவனாய் இருந்தால் அப்பதம் அவனது பெயர் முன் வரையப்பட்டிராது என்பது திண்ணம். அல்லாமலும் அவனைச் சாந்திக்கூத்தன் என்று குறிப்பிட்டது நமக்கு மிகவும் உபயோகமாயிருக்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வகுக்கப்பட்ட சாந்திக்கூத்தானது ராஜேந்திரதேவர் சோழன் காலமாகிய சுமார் ஆயிரம்

வருஷத்திற்கு முன்னிலும் வழக்கத்திலிருந்தது என்று நன்றாய் நிரூபிக்கப்படுகிறது. ராஜராஜேஸ்வரன் ஆள ஆரம்பித்த காலம் கி.பி.984 ஆம் சாந்தி கூத்தாடுபவனே சாந்திக்கூத்தன் ஆவான்.

இவ்வளவாவது ஒரு பூர்வீகத் தமிழ் நாடகத்தைப் பற்றி நமக்கு விவரம் கிடைத்ததே என்று நாம் கொஞ்சம் சந்தோஷப்படுவதற்கு இடம் கொடுத்த போதிலும், அத்தமிழ் நாடகத்தின் பெயரன்றி, நாடகத்தின் கதை விவரம் ஏதும் கிடைத்திலதே என்று நாம் துக்கப்படக் காரணமாகிறது. மேற்கூறிய கல்வெட்டுகளை வெளிப்படுத்திய கவர்ன் மென்ட் கல்வெட்டுப் பரீட்சகர், இந்த ராஜராஜேஸ்வர நாடகத்தின் கதையானது, ராஜராஜ சோழனால் தஞ்சாவூர் பிரஹதீஸ்வரர் கோயில் கட்டிய கதை யென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை யென்று கூறியிருக்கிறார். அவருடைய பேரறிவை மெச்சி, அவர் தமிழுலகத்திற்குச் செய்த பெரும் உதவியைச் சீர்தூக்க வேண்டிவயனாயினும், இந்நாடகக் கதையைப் பற்றி இவ்வாறு கூறியது சரியென என் சிற்றறிவிற்குப் புலப்படவில்லை யென்றே நான் கூறவேண்டும். ஒருகால் இந்நாடகக் கதை ராஜராஜ சோழன் கொண்ட வெற்றியைப் பற்றியதாயிருக்கலாம்; இன்னும் நமக்குப் போதுமான ஆதாரங்கள் கிடைக்கும் வரையில் கதை இன்னதென்று சொல்ல முடியாதென்று கூறுதலே தகுதியாம். இந்நாடகத்தைப் பற்றி ஏதேனும் வேறு விபரம் கிடைக்குமா என்று நான் தஞ்சைக்குச் சென்று எத்தனையோ பெயரைக் கேட்டும் ஒன்றும் கிடைத்திலது. கோயிலில் விசாரிக்கு மிடத்து, தற்காலம் நடக்கும் பிரம்மோற்சவத்தில் அஷ்டக்கொடி உற்சவம் எனும் ஒரு தினத்தில் ''சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சி நாடகம்'' எனும் ஓர் நாடகம் ஆடப்படு வதாக அறிந்தேன். இது ஒண்டபுரம் சிவக் கொழுந்து தேசிகரால் இயற்றப்பட்டது. இந்நாடகம் தற்காலம் தாசிகளாலே ஆடப்படுகிறது. குறவஞ்சி என்பது பிற்காலத்தில் வந்த ஓர் நாடகப் பகுதியாகக் காண்கிறது. குறவஞ்சிகளைப் பற்றிப் பிறகு கூறுகிறேன்.

பூர்வ காலத்தில் கோயில்களின் உற்சவ சமயத்தில் தமிழ் நாட்டில் தமிழ் நாடகங்கள் ஆடப்பட்டன என்பதற்கு

இன்னொரு உதாரணம் கிடைத்துள்ளது. திருநெல்வேலி ஜில்லாவில் பட்டமடை என்னும் கிராமத்தில் ஸ்ரீவல்லீஸ்வரம் எனும் கோயில் கல்வெட்டுகளில் அக்கோயில் அதிகாரிகள் உய்யவந்தாள் அழகிய யசோதை எனும் தாசிக்கு, உற்சவ காலங்களில் நாடகமாடுவதற்காக, கொஞ்சம் பூமி மான்யமாகக் கொடுத்ததாக வரையப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் நாம் அறியக்கூடிய விஷயங்கள், அக்காலத்திலும் கோயில்களில் தாசிகள் நாடகமாடும் வழக்கம் உண்டென்றும், அவர்களுக்குப் பரம்பரையாக அவர்களனுபவித்து வர மான்யங்கள் விடப்பட்டனவென்பதுமாம். ஆயினும் நமது துர் அதிர்ஷ்டத்தால் இப்படி நடத்தப்பட்ட நாடகத்தின் பெயரும் நமக்குக் கிடைத்திலது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் நாம் கவனிக்கத்தக்கது என்னவெனில், பூர்வ காலத்தில் அநேக ஸ்தலங்களில் அந்தந்த ஸ்தல புராணக் கதைகளை நாடக ரூபமாகத் தமிழில் அவ்வக்கோயில் தாசிகள் ஆடினர் என்பதாம்.

இதற்குப் பிறகு சுமார் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் கடைசியில் 1695 ஆம் வருஷம் முதல் சில 'நொண்டி நாடகங்கள்' இருந்ததாக அறிகிறோம். ''திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம்'' என்பது ஒன்று அச்சிடப்பட்டிருக்கிறது. இந்நாடகக் கதை என்னவெனில், கதாநாயகன் துன்மார்க்கனாயிருந்து, 'வேசிகள் வலையிற் சிக்கி, பிறகு தண்டனைக்குட்பட்டு, அவயவங்களை இழந்தவனாகி, நொண்டியாய், பிறகு ஒரு தெய்வத்தை அனுசரித்து வழிபட, தன் கைகால்களைப் பெற்றான் என்பதே. எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் சற்றேறக்குறைய இம்மாதிரியாகவே இருக்கும். தற்காலம் சென்னையில் ராஜாங்கத்தார் ஏற்படுத்தியுள்ள ஓலைப் புஸ்தகசாலையில், பழனி நொண்டி நாடகம், செய்தக்காதிபேரில் நொண்டி நாடகம் எனும் இரண்டு நாடகங்கள் தமிழ்ப் பாஷையில் ஓலையில் எழுதப்பட்டன வாயிருக்கின்றன. கடைசியில் கூறப்பட்ட நொண்டி நாடகமானது சுமார் இப்போதைக்கு 225 வருஷங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டதாகும்.

பிறகு ''இராமநாடகம்'' என்னும் ராமாயணக் கதையைத் தழுவிய தமிழ் நாடகம் உளது. இது 1712 முதல் 1779 வருஷம் வரையில் இருந்த அருணாசலக் கவிராயரால்

இயற்றப்பட்டது. இது சொற்சுவை, பொருட்சுவை முதலியன மிகவும் அமைந்தது. இதன் முழுப்பெயர் இராம நாடகக் கீர்த்தனை என்றிருந்த போதிலும் நாடக பாணியி லேயே எழுதப்பட்டதென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. மற்ற நாடகங்களிலிருப்பதுபோல முதலில் கடவுள் வணக்கம், விநாயகர் ஸ்துதி முதலியனவும், முதலில் மங்களமும் தோடயமும் இருக்கிறதைக் காண்க. கட்டியம் வசனம் பொருந்தியது. இடையிடையே நாடகக் கதையைச் சொல்லு மிடத்து, விருத்தங்களை நாடக ஆசிரியர் உபயோகித் திருக்கிறார். இந்நாடக ஆசிரியர் இதைப் போலவே அசோமுகி நாடகம் என்னும் ஒரு நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார்.

இராம நாடகத்தைப் போல், பாரதக் கதையை இராமச்சந்திரக் கவிராயர் என்பவர் ''பாரதவிலாசம்'' என்று இயற்றியுள்ளார். இவரது காலம் அருணாசலக் கவிராய ருடைய காலத்திற்குப் பிற்பட்டதாகும். இவரியற்றிய மற்ற தமிழ் நாடகங்கள், இரங்கூன் சண்டை நாடகம், சகுந்தலை விலாசம், தாருகா விலாசம். இதிகாசப் புராணக் கதைகளை யன்றி சரித்திரக் கதையைக் குறித்து தமிழில் எழுதிய நாடகங் களில் இரங்கூன் சண்டை நாடகம்தான் முற்பட்டதென எண்ண வேண்டியிருக்கிறது. இவர் காலத்தில் தமிழ் நாடகங்களுக்கு விலாசம் எனும் பெயர் சாதாரணமாக வழங்கத் தலைப்பட்டதை இங்கு நாம் குறிப்போமாக.

இதற்கு முன்பாக ''நீலி நாடகம்'' என்ற ஒரு தமிழ்நாடகம் இருந்ததாகச் சிலர் கூறுகின்றனர். அதைப்பற்றி பெயர் அன்றி வேறொன்றும் தெரியவில்லை.

இதற்குப் பிறகு தஞ்சாவூர் சரபோஜி மஹாராஜா சரஸ்வதி மஹாலில் ஸ்தாபிக்கப்பட்டிருக்கும் புத்தக சாலையில் ஏட்டுப் பிரதிகளாக சில தமிழ் நாடகங்கள் கிடைத் துள்ளன. அவைகளில் ''மதன சுந்தரபிரசாத சந்தான விலாசம்'' என்பது ஒன்று, இது அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. இவர் ராமநாடகம் இயற்றிய அருணாசலக் கவிராயர் அல்லவென்றும் அப்பெயர் கொண்ட வேறொருவர் என்றும் எண்ண வேண்டி யிருக்கிறது. வடமொழியில் காளிதாசர் கீர்த்தியடைந்த பிறகு அநேக காளிதாசர்கள் கிளம்பியதாக அறிகிறோம். அதுபோல்

அருணாசலக் கவிராயர் புகழடைந்த பிறகு மற்றவர்கள் அவர் பெயரைப் பூண்டாவது, அல்லது தாம் இயற்றிய நூலுக்கு அவரை ஆசிரியராகவாவது ஆக்கியிருக்கலாம். இந்த நாடகமானது தஞ்சாவூரில் அரசு புரிந்த ஒரு சோழ அரசனுடைய மகள் சுகமாய் வாழ்ந்திருக்க வேண்டி மதனசுந்தரேஸ்வரரைப் பூசித்து வரம் பெற்றக் கதையை கூறுவதாம். இதில் "சித்தமகிழ்ந்து சிவாஜி ராஜேந்திரன் உத்திரவுபடி உலகினிலோங்கிட அருணாசலக் கவி அன்புடன் உரைத்த திருவளர் நாடகம்" என்று எழுதியிருப்பதால், 1833 முதல் 1855 வரை அம்மன்னன் தஞ்சையில் ஆண்டமையால் இதன் காலம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இடையெனக் கூறலாம்.

புரூரவ சக்கரவர்த்தி நாடகம்: இன்னொன்று, இதன் ஆசிரியர் பெயர் தெரியவில்லை. நாடகக்கதை பாரதக் கதையை தொடர்ந்ததாகும். சந்திர வம்சத்துதித்த புரூரவன் தன் அரசையும் மனைவி மக்களையுமிழந்து பல துன்பங்கள் அனுபவித்து கடைசியில், எல்லாவற்றையும் முன்போல் பெற்ற கதையைக் கூறுவதாம். காளிதாச மகா கவி எழுதிய விக்ரமோர்வசியம் எனும் நாடகத்திற்கும் இதற்கும் ஒரு சம்பந்தமுமில்லை. மற்றொன்று அரிச்சந்திர நாடகம் என்பது, இதன் ஆசிரியர் மறையவர்குல வீரலிங்க பாரதி என்று அறிகிறோம். இந்த ஆசிரியரே சிறுத்தொண்டர் நாடகம் ஒன்றும் இயற்றியதாக எண்ண இடமுண்டு. இதன்றி ஆசிரியர் பெயர் தெரியாத இன்னும் சில அரிச்சந்திர நாடகங்கள் ஏட்டுப் பிரதிகளாயிருக்கின்றன. சாரங்கதர நாடகத்திற்கு மூன்று ஏட்டுப் பிரதிகள் இருக்கின்றன. இவைகளின் ஆசிரியர் பெயர்கள் விளங்கவில்லை. பாண்டி கேளிவிலாச நாடகம் என்று ஒரு புஸ்தகமும் இருக்கின்றது. இதை இயற்றியவர் நாராயண கவி. தஞ்சாவூரை ஆண்ட சிவாஜி மகாராஜா கேட்டுக்கொண்டபடி இந்நாடக ஆசிரியர் இதை இயற்றியதாக அறிகிறோம். இவைகளெல்லாம் இன்ன வருஷங்களில் இயற்றப்பட்டன என்று நிர்ணயிப்பதற்குப் போதுமான ஆதாரமில்லை. சாதாரணமாக ஓலைப்புஸ்தகங்களில், அச்சிடப்பட்ட புஸ்தகங்களிலிருப்பதுபோல், இன்ன வருஷம் எழுதப்பட்டது என்று குறிப்பிடுவதில்லை. பாண்டி கேளிவிலாச நாடகம் தஞ்சாவூரையாண்ட சிவாஜி

மகாராஜாவின் காலத்தில் இயற்றப்பட்டதால், இப் போதைக்கு சுமார் 150 வருஷங்களுக்குமுன் இயற்றப் பட்டிருக்க வேண்டுமென்று நிச்சயிக்கலாம்.

மேற்குறித்த நாடகங்களன்றி, இத்தஞ்சை ஏட்டுப் பிரதிகளுள் ''சுபத்திரைக் கல்யாணம்'' என்பது அகவல், தரு, விருத்தம், சிந்து, முதலியன விரவி நாடகம் போற் செய்யப்பட்டுள்ளதென, அவ்வேட்டுப் பிரதிகளை மிகவும் பிரயாசைப்பட்டு பரிசோதித்து உலகநாத பிள்ளை எனும் தமிழ்ப் பண்டிதர் எழுதியிருக்கிறார். இதைச் செய்த ஆசிரியர் பெயர் நன்னிலம் நாரணன் என்பதாம்.

அன்றியும் சென்னை துரைத்தனத்தார் ஏற்படுத்தி யிருக்கும் பழைய ஏட்டுப் புஸ்தகசாலையில், முப்பது தமிழ் நாடகங்களுக்கு மேல் இருக்கின்றன. அவையாவன:-

(1) இரணிய சம்ஹார நாடகம் : இது மிகவும் பழைய ஏட்டுப் பிரதியாகத் தோன்றுகிறது. மிகவும் சிதிலமாய்க் கிடக்கிறது, எடுத்துப் பார்க்கும்போது ஏடுகள் தூள் தூளாகிப் போகின்றன. இதில் வசனமும் தருக்களும், விருத்தங்கள் முதலியன்வும் அடங்கியிருக்கின்றன. இப்புஸ்தகத்தின் முதல் ஏடு இல்லை; நாடகத்தின் கதை மஹாவிஷ்ணு நான்காவது அவதாரமெடுத்து, பக்தனாகிய பிரஹ்லாதாழ் வாருக்காகத் தூணில் தோன்றி ஹிரண்யாசுரனைக் கொன்றதாம். இப்புஸ்தகத்தில் மல்லர்கள் ஆயுதங்களைக் கொண்டு பிரஹ்லாதரை வருத்துகையில் அவர் மஹாவிஷ்ணு வைத் துதிக்கும் வரையில் தானிருக்கிறது. கடைசியில் வேறு சுவடியின் சில ஏடுகள் சில சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதில் கட்டியக்காரன் வருகிற தருவில், அவன் சல்லடம் பூண்டிருப் பதாயும், சால் வயிறுடையவனாகவும் வர்ணித்திருக்கிறது. கட்டியக்காரனே அகசியக்காரனாகவும் இதில் வருவது கவனிக்கத்தக்கது. செய்யுள் நடையும் வசன நடையும் மிகவும் பிழையுள்ளதாயிருக்கிறது; விருத்தம் என்பதற்கு விருற்றம் என்று எழுதியிருக்கிறது; இது ஆசிரியர் குற்றமோ அல்லது எழுதியவர் குற்றமோ கூறுவதற்கில்லை. இச் சுவடியில் கவனிக்க வேண்டிய இன்னொருவிஷயம் என்னவென்றால் இதில் கண்டிருக்கும் தருக்களுக்கு தாளங்கள் குறிப்பிடவில்லை. இதே கதையை பிரஹ்லாத

நாடகமெனப் பெயரிட்டு எழுதப்பட்ட இன்னொரு நாடகச் சுவடியும் இங்குள்ளது.

(2) இராம நாடகம் : இதைப் பற்றியும் இதன் ஆசிரியரைப் பற்றியும் முன்பே கூறியிருக்கிறேன். இந்தப் பிரதி சம்பூர்ணமாயிருக்கிறது. பெயர்த்து எழுதியவர் குறையாக இதில் பல எழுத்துப் பிழைகள் இருக்கின்றன. அவைகளையெல்லாம் கவனித்து இதனை ம-ள-ள-ஸ்ரீ திவான் பஹதூர் பவானந்தம் பிள்ளை அவர்கள் அச்சிட்டிருக்கிறார். இந்த ஓலைக்கட்டின் கடைசியில் உத்தர ராமாயண நாடகமும், மைராவண நாடகமும் சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதில் வசன நடை கிடையாது.

(3) உத்தரராமாயண நாடகம் : இதில் வெண்பா, விருத்தம் முதலியனவும் ராக தாளங்களோடு கூடிய தருக்களும் இருக்கின்றன. வசனம் கிடையாது. செய்யுள் நடை அவ்வளவு சிறந்ததாகத் தோன்றவில்லை. இதை இயற்றியவர் சுமார் 108 வருடங்களுக்கு முன்பிருந்த அநந்தர் எனும் ஓர் விப்பிரர். இதை அரங்கேற்றியது கலி 4921 ஆம் வருஷம் என இதிலுள்ள ஒரு பாட்டினால் தெரிகிறது.

(4) கந்தர் நாடகம் : ஸ்காந்த புராணக் கதையை ஒட்டி எழுதப்பட்ட நாடகம்; சுப்பிரமணியர் பிறந்தது முதல் வள்ளியம்மை மணம் வரையில் நாடக ரூபமாக எழுதியிருக்கிறது. இதை இயற்றியவர் பாலசுப்பிரமணியக் கவிராயர் என்பவர்; அரங்கேறியது கலி 4905 ல்; இயற்றியது சுமார் 114 வருடங்களுக்கு முன்பாம். இதில் தர்க்கப் பாட்டுகளும் அடங்கியிருக்கின்றன, அதாவது நாடக பாத்திரங்கள் ஒருவருக்கொருவர் பாட்டுகளினாலேயே பதில் உரைப்பதாம்.

(5) காத்தவராய நாடகம் : இதில் கதாநாயகனான காத்தவராயன் என்பான், நாரதர் தூண்டுகோளின்மீது மூன்று அழகிய பெண்களை மணந்த கதையை நாடகமாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இதில் கட்டியக்காரனை வர்ணிக்கிற தருவில் "கோணங்கி குல்லாய் போட்டு காலில் சிலம்பணிந்து வேடிக்கைக் காட்டிய கட்டியக்காரன்" வருவதாக வர்ணித்திருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. இதில் வசனமும்

உண்டு. தருக்களுக்கு ராக தாளங்கள் குறிப்பிடவில்லை. இதை நோக்குமிடத்து இதை இயற்றியவர் இசை ஞானமில்லாதவரா யிருக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது. தற்காலத்திலும் சிலர் பாட்டுகளை எழுதிவிட்டு அவைகளுக்கு இசை வல்லாரைக் கொண்டு தக்க ராக தாளங்கள் அமைப்பது வழக்கமாயிருக்கிறது. கோவிந்த நாயக்கர் என்பவருடைய ஏட்டு பிரதிக்கிணங்க இது அச்சிடப்பட்டிருக்கிறது. இதிலுள்ள தருக்களுக்கு ராக தாளங்கள் அமைத்தவர் பொன்னரங்கம் முதலியார் என்பவர்.

(6) குசலவ நாடகம்: இதன் கதை உத்தரராம சரித்திரத்தின் கதையே. இது நாடகமாக ஆடப்பட்டதென்று கூறுவதற்கு, இதில் ''சகல ஜனங்களும் பாருங்களைய்யா'' என்று எழுதியிருக்கிறதே சான்றாகும். நடை பிழை யுள்ளதாயிருக்கிறது. இஃதன்றி இன்னொரு குசலவ நாடகப் பிரதியும் இருக்கின்றது.

(7) ஜமதக்னி நாடகம் : இது பரசுராமர் கதையை நாடக ரூபமாகக் கூறுவதாகும்.

(8) சவ்வருண நாடகம் : இது சவ்வருணன் எனும் அரசனுடைய புராணக் கதையைக் கூறும் நாடகமாம்.

(9) தக்க நாடகம் : தட்ச யாகத்தின் கதையை நாடகமாகக் கூறுவதாகும். இதில் விருத்தங்களும் ராக தாளங்களோடு கூடிய தருக்களும், வசனமும் இருக்கின்றன. இதில் தர்க்கம் என்பதற்கு பதிலாக 'பாணி' என்கிற பதம் உபயோகிக் கப்பட்டிருக்கிறது. ''மஹாவிஷ்ணு பரமசிவனுக்கு சொல் ''பாணி'' என்று எழுதியிருக்கிறது.

(10) தேரூர்ந்த நாடகம் : இது வரதப்பைய குமாரர் பெருமாளையர் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது. திருவாரூரில் சோழ அரசன் ஒருவன் கன்றின்மீது தேரைச் செலுத்தின கதையை நாடகமாகக் கூறுவது.

(11) பாண்டவர் சூதாட்ட நாடகம் : என்கிற ஒரு ஏட்டுப் பிரதியிருக்கிறது. இது நாடகம் எனும் பெயர் படைத் தாயினும், புஸ்தக அட்டவணையில் நாடகங்களின் கீழ்

இதை குறித்திருந்த போதிலும், இது நாடகமன்று என்றே கூறவேண்டும். புகழேந்திப் புலவரியற்றிய அல்லி அரசாணிமாலை புலந்திரன் தூது முதலிய நூல்களுடன் இதைச் சேர்க்க வேண்டும். இதை இசைப்பாட்டெனவே கூறவேண்டும். நாடக லட்சணங்கள் இதில் ஒன்றையும் காணோம். இது பாடப்பட்டிருக்கலாமேயொழிய ஆடப்பட்டிருக்க மாட்டாது. எனது சிறு வயதில் பெண்கள் இதை இசையுடன் பாடியதைக் கேட்டிருக்கிறேன்.

(12) துரௌபதி துகிலுரிதல் நாடகம் : இது பாரதக் கதையை ஒட்டியது.

(13) துளசிதாசர் நாடகம் : துளசிதாசரது சரித்திரத்தை நாடக ரூபமாய்க் கூறுவதாம்.

(14) மன்மத நாடகம் : இதற்கு மற்றொரு பெயர் ரதி புலம்பல்.

(15) மைராவண நாடகம் : தற்காலத்தில் பாகதவர்கள் மயில் ராவணன் கதை என்று சொல்லுகிற கதையை நாடக ரூபமாக உடையது. சம்ஸ்கிருதத்தில் 'மைராவணன்' என்றே கூறப்பட்டிருக்கிறது. இப்பெயர் மருவி மயில் ராவணன் என்று வழங்கியிருக்கலாம் எனத் தோற்றுகிறது.

(16) பாராங்குச நாடகம் : இது வைஷ்ணவ மதாசாரியர்களுள் ஒருவராகிய நம்மாழ்வார் சரித்திரத்தைக் கூறுவது. இதை இயற்றியவர் ஸ்ரீரங்கத்து கந்தாடை அண்ணன் என்பவருடைய சிஷ்யராகிய சேஷக்கவி என்பவர். இதில் தோடயமானது சம்ஸ்கிருதத்திலும் தமிழிலும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தோடயத்துக்கப்புறம் மங்களம் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ஆயினும் நாடகங்களுக்குரிய மற்ற இலட்சணங்கள் இல்லாதிருக்கிறபடியால் இதை இசைப்பாட்டின் பகுதியிலேயே சேர்க்க வேண்டும்.

(17) சீங்கீஸ்வர ஸ்வாமியார் பாரிஜாத நாடகம் : இதை இயற்றியவர் பொன்னையா என்பவரின் புத்திரரான குமாரஸ்வாமி என்பவர். இதில் வசனத்தைக் கூறுமிடத்து, சபா வசனம் என்றும் பொது வசனம் என்றும் இரண்டு பிரிவுகளைக் காட்டியிருக்கிறது.

மேற்குறிப்பிட்டவைகள் அன்றி, ராஜகோபாலன் என்பவர் இயற்றிய சுக்கிரீவ விஜயம் எனும் நாடகமும், குமர பிள்ளை என்பவர் எழுதிய வள்ளியம்மை நாடகம் என்பதும், சுப்பிரமணிய விலாசம் அல்லது சுப்பராய விலாசம் என்பதும் இப் புஸ்தகசாலையில் இருக்கின்றன.

இவ்வைகளன்றி சாரங்கதார யட்சகானம், சிறுத்தொண்டர் யட்சகானம், நீலியட்சகானம், வல்லாளராஜன் யட்சகானம் என்று நான்கு யட்சகானப் பிரதிகளும் இவ்விடம் இருக்கின்றன. இவைகள் யட்சகானம் எனும் பெயர் படைத்தவையாயினும் நாடகங்களின் பகுதியிலேயே சேர்க்கப்பட வேண்டும்; இவைகள் நாடகங்களுக்குரிய உறுப்புகளைப் பெரும்பாலும் உடைத்தாயிருக்கின்றன. சிறுத்தொண்ட நாயனாருடைய கதையைக் கூறும் சிறுத்தொண்டர் யட்சகானம் என்பது ஞானப்பிரகாசம் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது; வசனமுடைத்தாயிருக்கிறது. நீலியட்ச கானம் இரட்டைக் குழந்தைகளாகப் பிறந்த நீலன் நீலி என்னும் பேய்களின் சரித்திரத்தைக் கூறுவது. இதுதான் முன்பு கூறப்பட்ட நீலி நாடகம் என்பதுபோலும். வல்லாளயட்ச கானமானது வல்லாள ராஜன் கதையை நாடக ரூபமாகக் கூறுவது, இம்மாதிரியான யட்ச கானங்கள் தெலுங்கு தேசத்தில் ஆந்திர பாஷையில் அநேகம் இருக்கின்றன.

இதன் பிறகு, எனது ஆராய்ச்சிக்குக் கிட்டியவரையில், வள்ளி நாடகம், மார்க்கண்டேயர் நாடகம், என்னும் இரண்டைக் கூறவேண்டும். இவை இரண்டும் அநேக வருஷங்களுக்கு முன் காஞ்சீபுரம் கோயில் நட்டுவனான சுப்பராய நட்டுவன் என்பவனிடம் கண்டேன். இவை இரண்டும் பனை ஏட்டில் வரையப்பட்டன. அவனை விசாரிக்குமிடத்து நான்கு ஐந்து தலைமுறையாகத் தன் குடும்பத்தில் இவை காப்பாற்றப்பட்டு வந்தனவென்று தெரிவித்தபடியால், இவை சுமார் நூற்றிருபது வருஷங் களுக்கு முன் எழுதப்பட்டன என்பதற்கு ஐயமில்லை. இவைகள் காஞ்சீபுரம் ஏகாம்பர நாதர் சந்நிதியில் வசந்தோற்சவ முதலிய உற்சவகாலங்களில் சில சமயங்களில் ஆடப்பட்டன வென்றும் தெரிவித்தான்; அக் கோயில்

தாசிகள்தான் இவைகளை ஆடுவது வழக்கமாம். இவைகளை நான் விலை கொடுத்து வாங்க முயன்றபோது, தான் அவைக்ளைப் பூசித்து வருவதாயும், ஆகையால் அவைகளை விற்கக் கூடாதென்றும் கூறி வாங்கிக் கொண்டு போய்விட்டான். அந்நட்டுவன் அவைகளை அச்சிடவும் இடங் கொடுக்கவில்லை. இப்பொழுது இப் புஸ்தகங்கள் நசித்துப் போயினவோ இருக்கின்றனவோ அறிகிலேன். நாகரீகம் அடைந்திருக்கிறோமென நாம் கொஞ்சம் கர்வம் கொள்ளும் இக்காலத்திலேயே, நமது தமிழ்ப் புஸ்தகங்களின் கதி இப்படியானால், பூர்வீகக் காலத்திலிருந்த தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நசித்துப் போனது ஓர் ஆச்சரியமன்று. மற்றவர்கள் அறிந்தால் அதன் மகிமை குறைந்து போய்விடும் எனும் எண்ணத்தினாலோ, அல்லது மற்றவர்கள் அதைக் கற்றால், அதனால் தங்களுக்கு வரும் ஊதியம் குறைந்து போகும் எனும் எண்ணத்தினாலோ, மேற் கூறியவை போன்ற அநேகம் தமிழ் நாடகங்கள், இரகசியமாய் மற்றவர் கண்களுக்குப் படாமல் பாதுகாக்கப் பட்டு நாளாவர்த்தியில் நசித்துப் போயிருக்க வேண்டு மென்பதற்குச் சந்தேகமே யில்லை. இச்சந்தர்ப் பத்தில் வள்ளியின் கலியாணக் கதையானது வெகு நாளாய் நாடக ரூபமாக நமது தமிழ் நாட்டில் ஆடப்பட்டது என்பது கவனிக்கற்பாலது. சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் காலத்திலேயே "வள்ளிக்கூத்து" என்று ஒரு தமிழ்க் கூத்து இருந்ததை முன்பே குறித்திருக்கிறோம். முருகக் கடவுள் தமிழ் நாட்டிற்குரிய கடவுள் என்பது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே; அவர் வள்ளி நாயகியாரை மணந்த கதை ஆதிகாலம் தொட்டு நாடகமாக ஆடப்பட்டது ஆச்சரிய மன்று. தற்காலத்திலும் அநேக சுப்பிரமணிய க்ஷேத்திரங் களில் வள்ளி நாயகியின் மணத்தை உற்சவ காலங்களில் கோயில் தாசிகள் வேஷம் பூண்டு நடித்து வருவதைக் காணலாம். இன்றைக்கும் சென்னை ஸ்ரீ கந்தசுவாமி கோயில் உற்சவத்தில், ஒருநாள் இக்கதையை நாடகமாக அக்கோயில் தாசிகள் 'வேடர்பறி' எனும் உற்சவ தினத்தில் ஆடி வருகிறார்கள்.

முற்காலத்தில் ஒவ்வொரு க்ஷேத்திரத்திலும், அந்த க்ஷேத்திரத்தின் மஹாத்மியத்தை நாடக ரூபமாக ஆடுவதுண்

டென்பதற்கு ஒரு உதாரணமாக புறம்பயம் என்னும் க்ஷேத்திரத்தில் ஆடப்பட்ட வன்னி நாடகம் எனும் ஓர் தமிழ் நாடகத்தைக் கூறலாம். புறம்பயம் எனும் க்ஷேத்திரம் கும்ப கோணத்திற்கு அருகாமையிலுள்ள ஒரு சிவஸ்தலம். இந்த வன்னி நாடகமானது பல வருஷங்களுக்கு முன்பு வரையில், வருஷா வருஷம் இவ்வூரில் ஆடப்பட்டதாக ம-ள-ள-ஸ்ரீ திருமலைக் கொழுந்து பிள்ளை அவர்கள் பி.ஏ. கூறியிருக்கிறார்.

திருக்கழுக்குன்றம் எனும் பாடல் பெற்ற க்ஷேத்திரத்தில் அநேக வருஷங்களுக்கு முன், கோயில் உற்சவ காலத்தில் அந்த க்ஷேத்திரத்தின் கதையை நாடக ரூபமாக "சுரகுரு நாடகம்" என்று கோயில் தாசிகள் ஆடி வந்தார்கள். தற்காலத்தில் என்ன காரணம் பற்றியோ அது நின்றுவிட்டது. இந்த சுரகுரு நாடகத்தை தமிழில் எழுதியவர் பேறை தசாவதானம் ஜெகந்நாத பிள்ளை என்று அறிகிறேன்.

இதற்கப்பால் இதிகாச புராணங்களிலுள்ள கதைகளை ஒட்டி தமிழில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் அநேகம் உள்ளன. உதாரணங்களாக கீசக நாடகம், வாணாசுர நாடகம், பதினெட்டாம் போர் நாடக அலங்காரம், சயிந்தவ நாடக அலங்காரம், இரணிய நாடகம், மார்க்கண்டேயர் நாடகம், சூரபத்ம நாடகம், குசலவ நாடகம், ருக்மாங்கத நாடகம், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவைகளைப் பற்றி அனுபந்தத்தில் புராணக் கதைகளைத் தழுவாது, பூர்வீக கற்பனைக் கதைகளைத் தழுவிய நாடகங்கள், சில உண்டு; அவை : வீர குமார நாடகம், காத்த வராய நாடகம், மதுரைவீர நாடகம், நல்ல தங்காள் சரித்திரம், அலிபாதுஷா நாடகம், சந்திரஹாச நாடகம், அதிரூபவதி நாடகம், அலங்கார ரூபவதி நாடகம், ஜோகி நாடகம் முதலியனவாம். இவற்றைப் பற்றியும் மற்ற விஷயங்களை அனுபந்தத்தில் கண்டு கொள்க. மேற்கூறிய நாடகங்களில் நாம் முக்கியமாகப் பாராட்டத்தக்கது, நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பதேயாம். இது கீர்த்தனை என்று பெயர் படைத்தபோதிலும் நாடகமே. இது பழைய நாடகங்களைப் போல் வினாயகர் துதி, தோடயம், முதலில் மங்களம், பொதுவசனம் முதலியன உடைத்தாயிருந்த போதிலும்,

சொற்சுவை பொருட்சுவையில் மிகவும் அழகும் அருமையும் வாய்ந்தது. இது கோபாலகிருஷ்ண பாரதி என்பவராற் செய்யப்பட்டது. இதிலுள்ள பாடல்கள் தென் இந்தியா முழுவதும் பரவி சாதாரண சங்கீதக் கச்சேரிகளில் மிகவும் உபயோகப்பட்டு வருகின்றன. இந்நாடக ஆசிரியரால் செய்யப்பட்ட மற்றொரு நாடகம் இயற்பகை நாயனார் சரித்திர கீர்த்தனை என்பதாம். இது அச்சிலிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. ஆயினும் அந் நூலாசிரியருடைய நெருங்கிய பந்து ஒருவர் இதிலுள்ள அநேகம் பாடல்களைப் பாட நான் நேரிற் கேட்டிருக்கிறேன். சொற்சுவை பொருட்சுவையிலும் ராகதாள அமைப்பிலும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைக்கு பிற்பட்டதன்று என்றே கூறவேண்டும். இக்காலத்தில் சில வித்வான்கள் தாங்கள் இயற்றிய நாடகங்களுக்கு நாடகம் என்று பெயர் வைக்காமல் கீர்த்தனை என்று பெயரிட்டது இங்கு கவனிக்கத் தக்கது. முத்துராம முதலியார் என்பவர் தாமியற்றிய நூலுக்கு பாரத கீர்த்தனம் என்றே பெயரிட்டிருக்கின்றனர். இதை நோக்குமிடத்து, நாடக மானது பாமரர்கள் கையிற்பட்டு மிகக் கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதியை அடைந்தமையால், கவிகளியற்றிய நூல்களுக்கு நாடகம் எனும் பெயரை வைக்காது கீர்த்தனை என்று பெயரிட்டிருக்கலாம் எனும் யோசனைக்கு இடங் கொடுக்கிறது.

தமிழில் இதிகாசப் புராணக் கதைகளையும், மத சம்பந்தமான விஷயங்களையும் தழுவாது, பொதுஜன விஷயத்தைத் தழுவிய நாடகங்களுள் (Social Drama) முற்பட்டது டம்பாச்சாரி விலாசம் எனும் நாடகமே. இந்நாடகத்தை இயற்றியவர் காசி விஸ்வநாத முதலியார் என்பவர்; இவர் ஆங்கிலம், தமிழ், சம்ஸ்கிருதம் மூன்று பாஷையும் நன்குணர்ந்தவர்; சென்னையில் வசித்திருந்தவர்; காலஞ்சென்ற என் அருமைத் தந்தையாருக்கு இவரை நன்றாய்த் தெரியும். இந்நாடகத்தின் ராகதாளங்களை அமைப்பதற்குத் துணையா யிருந்தவர் தாயுமான முதலியார் என்பவர். இவரை நான் நேரிற் பார்த்து இவருடன் இந்நாடகத்தைப் பற்றிய பல கதைகளைக் கேட்டிருக்கிறேன். அவைகளை விரித்துரைக்க இங்கு இடமுமில்லை. அவகாசமுமில்லை: ஆயினும் இந்நாடகத்தைப் பற்றி

முக்கியமாக நாம் கவனிக்க வேண்டிய விஷயம் ஒன்று இருக்கிறது. அஃதென்னவெனின்; சென்னையைச் சார்ந்த சிந்தாதிரிப்பேட்டையில் முருகப்ப முதலியார் என்பவர் ஒருவர் இருந்தார். அவர் துளுவ வேளாள வம்சத்தைச் சேர்ந்தவர். அவருடைய பிள்ளை அவர் வைத்துவிட்டுப் போன ஏராளமான ஆஸ்தியை அழித்து விட்டார். வாஸ்தவமாக நடந்த இவரது கதையையே நாடகமாக எழுதி, அவருக்கும் அவரைப் போன்றவர்களுக்கும் புத்தி வரும்படியாக ஓர் சிறந்த எண்ணத்துடன், இந்நாடக ஆசிரியர் இந்நாடகத்தை எழுதினார். இன்றும் சிந்தாதிரிப்பேட்டையில் ஒரு வீட்டிற்கு டம்பாச்சாரி வீடு என்று வழங்குகிறது. இந்நாடகமானது சிறந்த புத்திமதியைப் புகட்ட எழுதிய நாடகம். ஆயினும் தற்காலம் இந்த நாடகமானது கல்வியறி வில்லாக் கீழ்ப்பட்ட பாமர ஜனங்களால் நடிக்கப்பட்டு மிகவும் ஆபாசமாக்கப் படுகிறது. நாடக ஆசிரியர் எழுதாத சில ஆபாசமான விஷயங்களை யெல்லாம் இதனுடன் சேர்த்து, கற்றுணர்ந்தோர் கடியும்படியான விஷயமாக்கப் பட்டுள்ளது. இந்த தமிழ் நாடக ஆசிரியராலியற்றப்பட்ட மற்ற இரண்டு நாடகங்கள் : பிரம்ம சமாஜ நாடகம் என்பதும், தாசில்தார் நாடகம் என்பதுமாம். இவைகளும் பொதுஜன விஷயமாக, தமது நாட்டாரைச் சீர்திருத்த வேண்டி எழுதப்பட்டவைகளாம். பிரம்ம சமாஜ நாடகத்தில் தற்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் அதிக குழப்பத்தை விளைவித்துக் கொண்டிருக்கும் பிராமணர்-பிராமணரல் லாதார் கட்சி, விதவா விவாகம், முதலிய பல விஷயங்களைப் பற்றி மிகவும் விமரிசையாய் நாடக ஆசிரியர் வரைந்திருக்கிறார்.

முன்னால் நாம் கவனித்த டம்பாச்சாரி விலாசம் என்பது மிகவும் கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதிக்கு வந்ததைக் கண்ட காலஞ் சென்ற ம-௭-௭-ஸ்ரீ ராமஸ்வாமி ராஜு என்பவர் பிரதாபசந்திர விலாசம் என்று ஒரு தமிழ் நாடகத்தை 1877 வருஷத்தில் எழுதினார். இவர்,தமிழ், சமஸ்கிருதம், ஆங்கிலம் எனும் மூன்று பாஷைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றவர். இங்கிலாந்துக்குப் போய்த் திரும்பி வந்தவர்; சங்கீதத்தில் தேர்ச்சியடைந்தவர்; தனது மேற்கூறிய நாடகத்துக்கு வேண்டிய பாட்டுக்களைத் தானே கவனம் செய்து, ராக தாளங்களை அமைத்திருக்கிறார். நாடக நாயகனை,

டம்பாச்சாரி விலாசத்திலிருப்பது போல் கல்வியறிவு இல்லாதவனாயல்லாது, கற்றறிந்தவனாக ஏற்படுத்தி யுள்ளார். இந்த நாடகமானது சில சமயங்களில் மேடையில் ஆடப்பட்டதை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இந் நாடகத்தின் முதற்பதிப்பு சிலவழிந்து போக ம-ள-ள-ஸ்ரீ திவான் பஹதூர் எம்.எஸ். பவாநந்தம் பிள்ளை அவர்கள் இதை மறுபடியும் அச்சிட்டிருக்கிறார். இதற்குப் பிறகு அப்பாவு பிள்ளை என்பவர் சில தமிழ் நாடகங்களை இயற்றி அச்சிட்டிருக் கின்றனர். அவற்றுள் சத்திய பாஷா அரிச்சந்திர விலாசம் என்பது இந்நாள் வரையில் அந்நாடகத்தை ஆடுபவர்களுக்கு மிகவும் உபயோகப்பட்டு வருகிறது. கதையானது பழைய மார்க்கத்தை ஒட்டியிருந்த போதிலும், இவரால் இயற்றப்பட்ட புதிய வர்ண மெட்டுகளுள்ள பாடல்கள் நாடகாபிமானி களால் சிலாகிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. 1886 வருஷம் சோழ விலாசம் எனும் நாடகத்தை இவர் எழுதி அச்சிட்டிருக்கிறார். இவர் 1889 வருஷம் இந்திரசபா எனும் ஓர் நூதன நாடகத்தைத் தமிழில் இயற்றியுள்ளார். இது பல வருஷங்களுக்கு முன் சென்னைக்கு வந்த பாரசீக நாடகக் கம்பெனியார் ஆடிய கதையாகும். அதைத் தழுவி தமிழில் இந்நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார் 1894 வருஷம் இந்நாடக ஆசிரியர் பத்மினி சபா'' எனும் நாடகத்தை அச்சிட்டார்.

1892 வருஷம் ரத்னாவதி நாடக அலங்காரம் எனும் தமிழ் நாடகம் அச்சிடப்பட்டது. இதை இயற்றியது மகாலிங்க பாரதியார் குமாரத்தி ஆதிலட்சுமி அம்மாள் அவர்கள்; இதன் கதை திரிசிரபுரத்தில் தாயுமான சுவாமி கோயில் ஸ்தல மஹாத்மியமேயாம். இதுதான் நான் அறிந்த வரையில் பெண்பாலால் முதல் முதல் இயற்றப்பட்ட தமிழ் நாடகம். இதுவும் பழைய மாதிரியைத் தழுவி எழுதப்பட்டதாகும்.

சற்றேறக்குறைய நாம் ஆராய்ந்து வந்த இக்காலத்தில் குறவஞ்சி நாடகம் எனும் ஓர் நாடகப் பிரிவு வழக்கத்தி லிருந்ததை நாம் கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது. குறவஞ்சி நாடகத்தில், ஓர் அரசனோ அல்லது தேவதையோ பவனி வருங்கால் அவரைக் கண்ட ஒரு பெண்மணி அவர்மீது காதல் கொண்டு வருந்த, ஓர் குறத்தி வந்து நீ அவரையே மணம் புரிவாய் என்று சொல்ல, பிறகு அப்பெண்மணி தான் காதல்

கொண்டவரை அவ்வண்ணமே மணம் புரிவதும் காணாமற் போன குறத்தியைத் தேடி அவள் புருஷனான குறவன் அவளைத் தேடிக் கடைசியில் கண்டுபிடித்து சுகமாய் வாழ்வதும் கதையாகும், என்று முன்னமே குறித்துள்ளேன். சற்றேறக்குறைய எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களும் இம்மாதிரியாகத் தானிருக்கும். இக்குறவஞ்சி நாடகங்களுள் மிகச் சிறந்தது குற்றாலக் குறவஞ்சியாம். தஞ்சாவூர் பிரஹதீஸ்வரர் கோயிலில் மராட்டிய மன்னர்கள் கால முதல் ஒரு குறவஞ்சி நாடகமானது ஆடப்பட்டு வருகிறது. முன்பு கூறியபடி அக்கோயில் பிரம்மோத்சவத்தில் அஷ்டக்கொடி எனும் உற்சவ தினம் கோயில் தாசிகளால் இன்றைக்கும் ஆடப்பட்டு வருகிறது. இக்குறவஞ்சி நாடகம் இரண்டாவது சரபோஜ மஹாராஜா காலத்தியது. இதை எழுதியவர் கோட்டையூர் சிவக்கொழுந்து தேசிகர். இதன் ஏட்டுப் பிரதி தஞ்சாவூர் அரண்மனை சரஸ்வதி மஹால் புத்தக சாலையிலிருக்கிறது. சுமார் 1840 வருஷம் பிரம்மஸ்ரீ கவிகுஞ்சரபாரதி அவர்கள் அழகர் குறவஞ்சி யெனும் தமிழ் நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். இந்நாடகம் அவரது பேரப் பிள்ளையாகிய நா. கோடீஸ்வர ஐயரால் அச்சிடப்பட்டிருக்கிறது.

✸ ✸ ✸

புதிய நடையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள்

இனி காளிதாசர் பவபூதி முதலிய நாடகாசிரியர்கள் சம்ஸ்கிருதத்தில் எழுதிய நாடகங்களையும், ஷேக்ஸ்பியர் ஷெரிடன் முதலிய நாடகாசிரியர்கள் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய நாடகங்களையும் தழுவி தமிழில் எழுதப்பட்ட தற்காலத்திய நாடகங்களைக் கருதலாம். இவைகளால் பொதுவாகத் தெய்வ வணக்கம் தவிர பழைய தமிழ் நாடகங்களில் நாம் முன்பு குறித்தபடி, விநாயகர் ஸ்துதி, சரஸ்வதி துதி, அவையடக்கம், மங்களம், தோடயம் முதலியன கிடையா தென்றே கூறலாம். அன்றியும் சூத்திரதாரன் நடி முதலியவை களும் கிடையா; கட்டியக்காரன் என்பது கிடையவே கிடையாது. சம்ஸ்கிருத நாடகங்களைப் போல் அங்கங் களாகப் பிரிக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு அங்கமும் ஆங்கில நாடகங்களைப் போல், களம் அல்லது காட்சிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவைகளில் பொது வசனமாவது, பொது விருத்தங்களாவது கிடைக்கா. பழைய நாடகங்களில் ராக தாளங்கள் அமைந்த பாட்டுகள் அதிகமாய் இருந்தது போலல்லாமல், அப்படிப்பட்ட பாட்டுகள் ஆங்காங்கு சிலவாகப் புலப்படும். அன்றியும் பெரும்பாலும் வசன நடையில், அல்லது "ஏறக்குறைய வாசக நடைக்குச் சமானமான அகவற்பாவில் , எழுதப்பட்டுள்ளன.

மேற்கூறிய புதியநடையில் எழுதப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களுக்குள் முதலாக, காலஞ் சென்ற ம-ள-ள-ஸ்ரீ ராமசாமி ராஜூ என்பவர்கள் இயற்றிய பிரதாபசந்திர விலாசம் என்பதைக் கூறவேண்டும். இது 1877 ஆம் வருஷத்தில் எழுதப்பட்டது. இது தற்காலத்திய ஜன சமூக நாடகமெனக் கொள்ளலாம். இந்நூலாசிரியர் சம்ஸ்கிருதத் திலும் சிறந்த பாண்டித்யமுடையவரா யிருந்தமையால், ஆரம்பத்தில் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிருப்பதுபோல்

சூத்திரதாரன், சூத்திரதாரன் மனைவி என்கிற இரண்டு பாத்திரங்களை அமைத்து அவர்கள் வார்த்தையின் முடிவில் நாடகத் தொடக்கத்தைச் சேர்த்திருக்கிறார். நான் இது வரையில் ஆராய்ச்சி செய்ததில் இந்த நாடகத்தில் தான் முதல் முதல் அங்கம் களம் என்னும் பிரிவுகள் உபயோகப் பட்டிருக்கின்றன. இது 12 அங்கங்கள் அடங்கிய ஓர் நாடகமாம். இந்நாடகமானது சில சமயங்களில் ஆடப் பட்டிருக்கிறது. இதன் பின் 'நந்திதுர்க்கம்' என்னும் ஓர் நாடகத்தைப் பார்த்துள்ளேன். இது காலஞ்சென்ற டிஸ்டிரிக்ட் முன்சிபு T.T. ரங்காசாரியார் பி.ஏ.பி.எல்., அவர்களால் ஓரியன்டல் டிராமாடிக் சொசைடியாருக்காக எழுதப்பட்டது. இது இதுவரையில் நடிக்கப்படவில்லை யென்பது என் அபிப்பிராயம். இது பெரும்பாலும் வசன நடையில் எழுதப்பட்டது. சில பாட்டுக்களும் அடங்கியது.

இதன் பிறகு காலஞ்சென்ற, தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் தேர்ச்சி பெற்ற பி.சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் இயற்றிய மனோன்மணியம்'' என்னும் நாடகத்தைக் கூறவேண்டும். இதை ஷேக்ஸ்பியர் மகா நாடக கவி ஆங்கிலத்தில் பிளாங்க்வர்ஸ் (Blankverse) என்பதில் எழுதியதுபோல் தமிழில் அகவற்பாவால் இதை எழுதியுள்ளார். இது கற்றோர்களாலே மிகவும் சிலாகிக்கப்பட்ட நூல் என்றால் இதன் பெருமையைப் பற்றி நாம் அதிகமாய்க் கூறவேண்டிய நிமித்தியமில்லை. சென்னைக் கலாசாலைச் சங்கத்தாரால் இந்நாடகம் உயர்தரப் பரீட்சைகளுக்குப் படிக்க வேண்டி புஸ்தகமாகப் பன்முறை ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இந்நாடகக் கதைக்கு முதனூல் ஆங்கிலத்தில் தி சீக்ரெட்வே'' எனும் ஆங்கிலக் கதையாகும். இந்த ஆசிரியர் இயற்றியது தமிழ் நாடக வகுப்பில் இது ஒன்றேயாகும். தமிழ் பாஷையை மிகவும் பாராட்டிச் சீர்தூக்கி வந்த இப்புலவர் பெருமான், தனது 42 ஆவது வயதிலேயே எம்பெருமானடி சேர்ந்தது தமிழ் அகம் செய்த துர்பாக்கியமேயாம். இன்னும் சில வருஷங்கள் உயிரோடிருந்திருப்பாராயின் இது போன்ற பல சிறந்த நாடங்களையும் தமிழில் எழுதியிருப்பாரென எண்ணுவதற்கு இடமுண்டு. இந்நூலாசிரியர் தமது நூலின் முகவுரையில், ஆங்கிலத்திலும், சம்ஸ்கிருதத்திலும் சிறந்த நாடகங்கள் இருப்பதுபோல், தமது தாய் பாஷையாகிய

தமிழ் பாஷையில் இல்லாக்குறையை ஒருவாறு தீர்க்கும் பொருட்டு இதை எழுதியதாகக் குறிப்பிட்டிருக்கிறர். இந் நூலாசிரியர் காலஞ் சென்ற என் தந்தையாருக்கு மிக்க நண்பர். நான் இப்பொழுது வசிக்கும் வீட்டில், இவர் எம்.ஏ. பரீட்சைக்குப் போனபோது சில நாட்கள் வசித்திருந்தார். அக்காலம் நான் சிறிய வயதுடையவனாயிருந்தும் இவருடன் வார்த்தையாடும் பாக்கியத்தைப் பெற்றிருந்தேன். ஒருமுறை, இப்புஸ்தகம் அச்சிட்ட 1891 வருஷம், நானும் எனது நண்பர்களும் ஸ்தாபித்த சுகுண விலாச சபை எனும் நாடக சபையில் இதை ஆடக்கூடாதா என்று கேட்டனர். அதற்கு நான் இந்நூல் அகவற்பாவினால் புனையப்பட்டிருப்பதால் நாடக மேடையில் சாதாரண ஜனங்கள் நடிப்பதற்கும், நடிப்பதைப் பார்க்கும்போது ஜனங்கள் அர்த்தம் செய்து கொள்வதற்கும், கடினமாயிருக்குமே என்று பதில் உரைத்தேன். இக்கஷ்டத்தை முன்பே அறிந்தவராய்த்தான் அவரது முகவுரையில் வீட்டில் படிப்பதற்கே இந்நூல் எழுதப்பட்டது. நாடக மேடையில் ஆடுவதற்கன்று என்று எழுதியுள்ளார் போலும். இந்நாடகமானது நானறிந்த வரையில் மேடையின் மீது நாடகமாக ஆடப்பட்டிலது.

மேற்குறித்த 1891 வருஷம்தான் நான் முதல் முதலில் தமிழ் நாடகங்கள் எழுத ஆரம்பித்தேன். நான் அறிந்த வரையில் வெறும் வசன நடையில் எழுதப்பட்டு அச்சிடப்பட்ட தமிழ் நாடகம் நான் இயற்றிய ''லீலாவதி, சுலோசனா'' எனும் நாடகமே. அவ்வருஷம் தொடங்கி இதுவரையில் எல்லாம்வல்ல இறைவன் அருளாலும் எனது தாய் தந்தையர்கள் கடாட்சத்தினாலும்இதுவரை (1959) ஏறக்குறைய 94 நாடகங்கள் தமிழில் வசனரூபமாக எழுதியுள்ளேன். அவைகளைப்பற்றி நான் கூறுவது முறையன்றென விடுத்தனன்.

தமிழ் நாடகங்களைக் குறித்துக் கருதுமிடத்து ஒரு முக்கியமான வருஷமாக எண்ணத்தக்கதாக 1891 வருஷம் முதல், அநேக தமிழ் அபிமானிகள், தமிழ் மடந்தை நாடகம் எனும் சிறந்த மணியில்லாக் குறையைத் தீர்ப்பதற்கு ஏற்பட்டு தமிழ் நாடகங்களை இயற்றி யுள்ளார். அவர்களுள் முற்பட்டவராக காலஞ்சென்ற எனது நண்பரும் தமிழிலும்

ஆங்கிலத்திலும் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றவருமான, ''பரிதிமால் கலைஞன்'' எனும் பெயர் பூண்ட வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியாரைக் கூறல் வேண்டும். இவர் முதல் முதல் தமிழில் எழுதிய நாடகம் ரூபாவதி என்பதாம். பின்னர் கலாவதி என்பதை இயற்றினார். இவை இரண்டும் வசன நடையில் லமைந்த நாடகங்கள். ஆங்காங்கு சில விருத்தங்கள் முதலியன உடையவை. பிறகு மானவிஜயம் எனும் நாடகத்தை எழுதினார். இது வசனமாயில்லாது அவகற்பாவால் அமைந்த தாம். கடைசியிற் கண்ட நாடகமானது ரங்கத்தின்மீது ஆடப்பட்டதாக எனக்கு ஞாபகமில்லை. ஆடுவதும் கொஞ்சம் கடினமென்றே கூறவேண்டும். மேற்கூறிய நாடகங்களை இயற்றியது மட்டுமன்றி, தற்காலத்தில் நாடகத் தமிழுக்கு சூத்திரங்கள் இல்லாக் குறையைத் தவிர்க்க வேண்டி, தனது நுண்ணறிவைக் கொண்டு நாடகவியல் எனும் இலக்கண நூலையும் இயற்றினர். இவரிடத்திருந்த ஒரு அரிய குணம் என்னவெனில், தமிழ் பாஷைக்காகத்தான் உழைத்ததுமன்றி, தன்னைச் சுற்றிலும் அநேகம் தமிழ் மாணவர்களைச் சேர்த்து அவர்களெல்லாம் மிகவும் ஊக்கத்துடன் உழைக்கும்படி அவர்களுக்கு உற்சாகம் உண்டாக்கியதேயாம். இப்படி அவரால் ஊக்கம் ஊட்டப்பட்ட அநேகம் தமிழ் மாணவர், பிற்காலம் தமிழில் பல நாடகங்களை இயற்றியிருக்கின்றனர். இவர் சிறுவயதிலேயே பரலோகஞ் சென்றது தமிழ் உலகத்தார் செய்த அபாக்கியமேயாம்!

இக்காலத்தில் வெளிவந்த தமிழ் நாடகங்களுட் சில பெரும்பாலும் சம்ஸ்கிருத கவிகளாகிய காளிதாசர் பவபூதி முதலியோருடைய வழியைத் தழுவியும், பல ஷேக்ஸ்பியர் மஹா கவியின் வழியைத் தழுவியும் உள்ளன என்று முன்பே கூறினேன். தமிழ் மாணவர்கள் சர்வகலாசாலையில் பி.ஏ. முதலிய பட்டங்கள் பெறுவதற்கு சாதாரணமாக ஒன்று அல்லது இரண்டு ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைப் படிக்காமற் போகமுடியாது. உலகெங்கும் பெயர் பெற்ற அந்த நாடகக் கவியின் நோக்கங்களும், நாடகம் எழுதும் துறைகளும், நாடகப் பாத்திரங்களின் குணங்களை வெளிப்படுத்தும் திறனும், சந்தர்ப்பங்களால் அந்நாடக பாத்திரங்களின் குணங்கள் மாறும் வகையும், தமிழ் மாணவர்களுக்கு ஒரு

பெரும் உற்சாகத்தையுண்டு பண்ணின என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. ஷேக்ஸ்பியர் மஹா நாடகக் கவி ஆங்கிலத்தில் வரைந்த பல நாடகங்கள் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப் பட்டிருக்கின்றன. அவைகளில் காலக்கிரமத்தில் முற்பட்டது சுமார் ஐம்பது வருடங்களுக்கு முன் இருந்த காலஞ்சென்ற வேணுகோபாலாச்சாரியார் மொழிபெயர்த்த வெனிஸ் வர்த்தகன் என்பதேயாம். ஒரு பாஷையில் ஒரு கவி எழுதிய நாடகத்தை மற்றொரு பாஷையில் மொழி பெயர்ப்பது மிகவும் கடினமான காரியம். நூலாசிரியர் ஒவ்வொரு சொற்றொடரிலும் அமைத்துள்ள அருமையான விஷயங்களையெல்லாம் ஒன்றும் விடாது, மற்றொரு பாஷையில் அமைத்து எழுதுவது, மிகவும் கஷ்டமான விஷயம் என்று இம்முயற்சியை எடுத்துக் கொண்டவர் களுக்குத் தான் தெரியும். வேணுகோபாலாச்சாரியார் என்பவர் இம்முயற்சியில் ஏறக்குறைய முற்றிலும் சித்தி பெற்றார் என்பது அவரியற்றிய நூலைப் படித்தால் தான் தெரியும். நான் எனது சிற்றறிவைக் கொண்டு, ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தைத் தழுவி, ''வாணீபுர வணிகன்'' என்பதை எழுதியபொழுது, இந்நூலாசிரியர் முன்பு இயற்றிய மொழிபெயர்ப்பு எனக்கு மிகவும் சகாயமாயிருந்தது. என்னுடைய சொந்த அனுபவம் என்னவெனின், புதிதாய் ஒரு நாடகத்தை எழுதுவதைவிட, பழைய நாடகமொன்றை தக்கபடி மொழிபெயர்ப்பது, மிகவும் கடினமென்பதே! இந்நாடக ஆசிரியர் என் தந்தையின் காலத்திருந்தவர். இவரைப் பற்றி காலஞ்சென்ற என் அருமைத் தந்தை மிகவும் சிலாகித்து என்னிடம் பன்முறை கூறியுள்ளார். அன்றியும் இந்த வெனிஸ் வர்த்தகன் எனும் நாடகமானது 1909 வருஷம் எஸ்.வி. கண்ணபிரான் பிள்ளை என்பவராலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருந்தது.

ஷேக்ஸ்பியர் மஹாகவியின் மிட்சம்மர் நைட்ஸ் டிரீம்'' என்னும் நாடகத்தை ஸ்ரீ எஸ். நாராயணசாமி ஐயர் என்பவர் நடுவேனிற் கனவு என்று பெயரிட்டு தமிழில் மொழி பெயர்த்திருக்கிறார். இது 1893 ஆம் வருஷம் அச்சில் வெளியாகியிருக்கிறது. இந்நாடகக் கவியின் ஒதெல்லோ எனும் நாடகத்தை காலஞ்சென்ற அ. மாதவையா அவர்கள் வெகு அழகாய் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். இதே

நாடகத்தை பெயர்களை மாத்திரம் மாற்றி பி.எஸ். துரைசாமி ஐயங்கார் என்பவர் தமிழில் அமைத்து யுத்தலோலன் என்று பெயரிட்டிருக்கின்றனர். இக்கவி எழுதிய நாடகங்களி லெல்லாம் மிகச் சிறந்தது 'ஹாம்லெட் என்பதாம். அதை கே. வெங்கடராம ஐயரவர்கள் மொழிபெயர்த்து 1917-ம் வருஷம் வெளியிட்டிருக்கின்றனர். இந்நாடகத்தின் அமலா தித்யன் எனும் பெயருடைய தமிழ் அமைப்பு, என்னால் 1908-ம் வருஷம் அச்சில் வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது.

கிங் லீயர் எனும் மற்றொரு சிறந்த நாடகத்தை கே. ராமசாமி ஐயங்கார் அவர்கள் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். இதற்கு ''மங்யைர் பகட்டு என்று பெயர் வைத்திருக் கின்றனர். 1921-ம் வருஷம் இது வெளிவந்தது. இன்னும் காமெடி ஆப் எர்ரர்ஸ் எனும் நாடகமும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. யுத்தலோலன்'' என்பதை எழுதிய நூலாசிரியராகிய மேற்சொன்ன பி.எஸ். துரைசாமி ஐயங்கார் ரோமியோ அண்டு ஜூலியட் எனும் நாடகத்தை ரம்பனும் ஜொலிதையும் எனும் நாடகமாக மொழிபெயர்த் திருக்கின்றனர். இதை நான் வாசித்திருக்கிறேன். இது சுகுண விலாச சபையாரால் ஒருமுறை ஆடப்பட்டும் இருக்கிறது. ஆயினும் நான் அறிந்தவரையில் இது இன்னும் அச்சிடப்பட வில்லை. ''சிம்பலைசன் எனும் சரித்திர சம்பந்த மான நாடகத்தை காலஞ்சென்ற சரசலோசன செட்டியார் என்பவர் தமிழில் அமைத்து சரசாங்கி எனும் பெயரிட்டு 1897-வருஷம் அச்சிட்டிருக்கிறார். இதே நாடகத்தை ''சிம்ஹளநாதன்'' எனப் பெயரிட்டு நான் தமிழில் அமைத்து 1914-வருஷம் அச்சிட்டிருக்கிறேன். இதே நாடகத்தை ஜி. ஜோசெப் எனும் ரங்கூன்வாசி 1918-வருஷம் ''பாண்டிய ராஜன்'' எனும் பெயருடைய தமிழ் நாடகமாக இயற்றியுள்ளார். மேற்குறிப்பிட்டவைகளன்றி ஷேக்ஸ்பியர் மகாகவியின் நாடகங்களை நான் தமிழில் அமைத்துள்ள மகபதி (Macbeth), விரும்பிய விதமே (As you like it) எல்லா தேசத்து நாடகக் கவிகளாலும் தமது சிரோரத்னமாகக் கொள்ளப்பட்ட இந்த ஷேக்ஸ்பியர் நாடக கவியின் மற்ற ஆங்கில நாடகங்களை யும் தமிழில் அமைத்தாவது மொழி பெயர்த்தாவது வெளியிட்டால், தமிழ் நாடகாபிமானிகளுக்கு ஒரு பேருதவியாம் என்பதற்குச் சந்தேகமேயில்லை.

இனி ஷேக்ஸ்பியர் மஹாகவியை விட்டு மற்ற ஆங்கில கவிகளின் நாடகங்களின் தமிழ் அமைப்பைப் பற்றிக் கருதுவோம். 1902-வருஷம் என்.ஆர்.கே. தாதாசாரியர் என்பவர் மில்டன் என்பவருடைய ''கோமஸ்'' எனும் கதையைத் தமிழில் நாடக ரூபமாக ''குணமாலிகை'' எனும் பெயரிட்டு வெளியிட்டிருக்கின்றனர். எனது நண்பருள் ஒருவராகிய அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயர் என்பவர், ஹென்றிவுட் (Henry Wood) துரைசாணி யவர்கள் இயற்றிய ''ஈஸ்ட்லின்'' எனும் நவீனத்தைத் தழுவி ''சபலா'' எனும் நாடகத்தைத் தமிழில் இயற்றியுள்ளார்.

இனி சம்ஸ்கிருதத்திலிருந்து தமிழில் மொழிபெயர்க்கப் பட்ட நாடகங்களைக் கருதுவோம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிலெல்லாம் எல்லாவிதத்திலும் முற்பட்டது காளிதாச மகாகவி எழுதிய சாகுந்தலம் அல்லது காணாமற் போன கணையாழி என்னும் நாடகமே. இந்நாடகமானது அநேக ஐரோப்பிய பாஷைகளிலும் தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் முதலிய பாஷைகளிலும் மொழிபெயர்க்கப் பட்டிருக்கிறது. அன்றியும், எல்லா தேசத்தாராலும் மிகவும் புகழ்ந்து கொண்டாடப்பட்டிருக்கிறது. ஜெர்மன் நாடகாசிரியரான ஷேக்ஸ்பியருக்குச் சமானமாகச் சொல்லத்தக்க, கட்டெ (Goethe) என்பவர் இந்நாடகத்தின் அழகினையும் பெருமையும் மிகவும் வியந்து கூறியிருக்கின்றார். இந்நாடகமானது முதல் முதல் தற்காலம் மறைமலை அடிகள் என்றும் பூர்வாசிரமத்தில் வேதாசலம் பிள்ளை என்னும் பெயர் பூண்ட, தமிழும் சம்ஸ்கிருதமும் நன்குணர்ந்த வித்வானால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. இதற்குப் பின்னர் ஸ்ரீ திவான் பஹதூர் எம்.எஸ். பவாநந்தம் பிள்ளை அவர்களாலும் தமிழில் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இதை நானும் தமிழ் நாடக மேடைக்குதவும்படியாக தமிழில் அமைத்திருக்கிறேன். காளிதாச மஹா நாடகக் கவியால் இயற்றப்பட்ட மற்றொரு நாடகமாகிய விக்கிரம ஊர்வசி எனும் நாடகம் எஸ். ராஜா சாஸ்திரியாராலும், சருக்கை ராமசாமி ஐயங்காராலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. நானும் தமிழில் இதை நாடகமாக ஆட விரும்புவோர்களுக்கு உபயோகமாகும்படி அமைத்திருக்கிறேன். இந்த சம்ஸ்கிருத நாடக கவி இயற்றிய மூன்றாவது நாடகமாகிய மாள

விகாக்னிமித்ரம், வரகவி அ. சுப்பிரமணிய பாரதியாலும் என்னாலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது.

மேற்கூறிய நாடகங்களையன்றி, வேணீ சம்ஹாரம் என்னும் சம்ஸ்கிருத நாடகத்தை, எனது நண்பராகிய எஸ். ராகவாச்சாரியார் என்பவர் தமிழில் அமைத்திருக்கிறார். இது மஹாபாரதக் கதையை ஒருவாறு தழுவியதாம். அன்றியும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் வெகுபூர்வமானது என்று எல்லோராலும் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டது சூத்ரக கவியால் இயற்றப்பட்ட மிருச்சகடி என்னும் நாடகத்தையும் ராகவாச்சாரியார் அவர்கள் தமிழில் அமைத்திருக்கின்றனர். இது இன்னும் அச்சிடப்படவில்லை. சீக்கிரம் அச்சுவாஹனம் ஏறுமெனக் கோருகிறேன். மேலும் பிரபோதசந்திரோதயம் எனும் மிகவும் கடினமான சம்ஸ்கிருத நாடகமும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் பாசகவியும் பவபூதி எனும் கவியும் சம்ஸ்கிருதத்தில் இயற்றியுள்ள பிரபல நாடகங்களைத் தமிழ் அபிமானிகள் மொழி பெயர்த்து, தமிழ் நாடகமானது புஷ்டியடையுமென இறைவன் அருளைப் பிரார்த்திக்கிறேன்.

தற்காலத்தில் அச்சிடப்படும் தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இதிகாச புராணக் கதைகளைத் தழுவினவாயிருக்கின்றன என்பது அனைவரும் அறிந்த விஷயமே. இத்தகைய நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக, அரிச்சந்திரன், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், உத்தரை, உஷாபரிணயம், கீசகன், சீதா கல்யாணம், சாவித்திரி, தமயந்தி, பீஷ்மஜனனம், பாமா விஜயம், மாருதிவிஜயம், ராமலீலா, ருக்மணி கல்யாணம், வள்ளித் திருமணம், சகாதேவன் சூழ்ச்சி, யயாதி, காலவரிஷி, ஊர்வசியின் சாபம், சுபத்திரார்ஜுனா, கொடையாளி கர்ணன் முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவையன்றி மிகுந்தவைகளில் பெரும்பாலும் பக்திரசமமைந்த நாடகங்களாயிருக்கின்றன. இவைகட்கு உதாரணமாக ராமதாஸ் சரித்திரம், மாணிக்கவாசக சரித்திரம், பட்டினத்தார் சரித்திரம், ஸ்ரீசங்கராச்சாரியார் நாடகம், ராமானுஜாச்சாரியார் நாடகம், தொண்டரடிப் பொடியாழ்வார் சரித்திரம், நந்தனார், பிரஹலாதன், மீராபாய், ஸ்ரீவீரராகவா, மார்க்கண்டேயர், சிறுத்தொண்டர் முதலியவற்றைக் கூறலாம்.

தற்காலத்தில் வெளிவந்திருக்கும் புதிய கற்பனை நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக ரூபாவதி, கலாவதி, இரண்டு சகோதரர்கள், காந்தாமணி, மாயாவதி, ராஜலட்சுமி, ராஜ சேகரன், லீலாதரன், வாஸந்திகை, வீரசிங்கம் லீலாவதி சுலோசனா, கள்வர் தலைவன், மனோஹரன், இரண்டு நண்பர்கள், நற்குல தெய்வம், சத்ருஜித், காதலர் கண்கள், பேயல்ல பெண்மணியே, மெய்க்காதல், புஷ்பவல்லி, வேதாள உலகம் முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவைகளை விசித்திரக் கதை நாடகப் பிரிவில் அடங்கினவாகக் கூறலாம்.

ஆங்கிலேய பாஷையில் சோஷல் டிராமா என்று சொல்லப்பட்ட ஜனசமூக நாடகம், அல்லது தற்காலத்திய நாகரீக நாடகப் பிரிவுள் தமிழில் சில நாடகங்கள்தான் வெளியாகியுள்ளன; அவைகளுக்கு உதாரணமாக வன ஜாட்சி, காலத்தின் கோலம், கூட்டுறவு நாடகம், மகர பஞ்சாட்சரம், பொன் விலங்குகள், விஜயரங்கம், சபாபதி, பொங்கல் பண்டிகை, ஒரு ஒத்திகை, மனைவியால் மீண்டவன், தாசிப்பெண், இடைசுவர் இருபுறமும், சர்ஜன் ஜெனரல் விதித்த மருந்து, விச்சுவின் மனைவி, என்பவைகளைக் கூறலாம்.

அன்றியும் தற்காலம் வெளிவரும் தமிழ் நாடகங்களை ஆராயுமிடத்து சரித்திர சம்பந்தமான நாடகங்கள் மிகவும் சில வென்றே கூறல் வேண்டும். இவைகளுக்கு உதாரணமாக, தஞ்சைநாயகர் தாழ்வு, போஜசரித்திரம், பூதத்தம்பி விலாசம், பிரித்விராஜ், ரஜபுத்ர வீரன், புத்த அவதாரம், முதலியவற்றை ஒருவாறு இப்பிரிவுக்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

* * *

தமிழ் நாடகமாடுபவர்களும் நாடகக் கூட்டங்களும்

இனி தமிழ் நாடகம் ஆடினவர்களையும், நாடகக் கூட்டங்களையும் பற்றி சிறிது ஆராய்வோம். சிலப்பதிகார காலத்தில் மாதவியைப் பற்றிக் கூறுமிடத்து "நாடகக் கணிகை" எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறதை முன்பே குறித்திருக்கிறோம். அக்காலத்தில் நிருத்தம், நாட்யம், நாடகம் எல்லாம் கூத்தின் வகையாகக் கருதப்பட்டிருந்தது கவனிக்கற்பாலது. இவள் பாரதியாகவும், கிருஷ்ணனாக வும், முருகனாகவும் காமனாகவும், துர்க்கையாகவும், அயிராணியாகவும், "அவரவர் அணியுடன், அவரவர் கொள்கை யின், நிலையும் படிதமும் நீங்காமரபில்," ஆடினதாக அறிகிறோம். அன்றியும் கொடுகொட்டிக் கூத்தை, கூத்தச் சாக்கையனாடியதாக சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

இதன்பிறகு சுமார் தொள்ளாயிரம் வருஷங்களுக்கு முன் திருவாளன் விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் என்பதைத் தஞ்சாவூரில் நடத்தியதாக முன்பே குறிப்பிட்டிருக்கிறோம். இவனைப் பற்றிய கல்வெட்டுகள் முன்பே வரைந்திருக்கிறேன்; இக்கல்வெட்டுக்களினால் நாம் இவனைக் குறித்த பல விஷயங்கள் அறிய இடமுண்டு; முதலில் இவனது பெயர் திருவாளன் திருமுதுகுன்றனான விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் என்றிருக்கிறது. தற்காலத்தில் பிராமணர் அல்லாதார் தங்கள் பெயரின்முன் திருவாளன் என்று எழுதிக் கொள்கிற வழக்கம் நூதனமன்றுபோலும். இரண்டாவது இவனது ஊர் முதுகுன்றமாம். முதுகுன்றம் என்பது விருத்தாசலம் எனும் ஊராகும். மூன்றாவது இவன் பெயர் விஜய ராஜேந்திரன் என்றிருப்பதால், அக்காலத்திய பிரபலமான சோழ அரசர்களுடைய பெயரைக் குடிகளும் வைத்துக்கொள்வது வழக்கமென அறிகிறோம். ஆசாரியன்

என்று இவன் பெயருடன் எழுதியிருப்பதால் நாடகக் கலையைப் பிறருக்கும் கற்பிப்பவன் என்கிற பொருள் விசிதமாகிறது. பிறகு இவன் பிராமணனல்லவென்று ஊகிக்கவும் இடங்கொடுக்கிறது. இவனுக்கும் இவன் வர்த்தகத்தார்க்கும் என்று கூறி இருப்பதினால், இவன் ஒரு நாடகக் கூட்டத் தலைவனாக இருந்திருக்கவேண்டுமென்று புலப்படுகிறது, அன்றியும் மேற்சொன்ன நாடகம் வருஷத் திற்கொருமுறையே ஆடினபோதிலும் அதற்காக தினம் ஒரு தூணி நெல் பெற்றதாகத் தெரிகிறது. இதனால் அக்காலத்தில், ஆடல் பாடல் முதலியவைகளை பயின்றவர்கள் மற்ற நாட்களில் உணவிற்கு கஷ்டப்படாதபடி, தினம் ஊதியம் பெற்றனரென்பதும் வெளியாகிறது. ஆயினும் இவ்வூதிய மானது பெரிதல்ல என்பதை நாம் இங்கு கவனிக்க வேண்டும். நாடகமாடுவது மிகவும் உயர்வாக மதிக்கப்பட் டிருந்தால் இத்தனை கழஞ்சு பொன் என்று கொடுக்கப்பட் டிருப்பான். அதை விட்டு தினம் தனக்கும் தன் வர்த்தகத் தாருக்கும் ஒரு தூணி நெல் பெற்றதினால் அக்காலத்தில் நாடகமாடுதல் அதிக மேம்பட்டதாகக் கருதப்படவில்லை யென்று நாம் அனுமானிக்க இடம் கொடுக்கின்றது. இவனை சாந்திக்கூத்தனென்று அழைத்திருப்பதைப்பற்றி கவனித் துள்ளேன்.

பின்பு ஸ்ரீவல்லீஸ்வரத்தில் உய்யவந்தாள் அழகிய யசோதை என்னும் தாசியானவள் நாடகமாடியதாக அறிந்திருக்கிறோம்.

இதற்குப்பின், கடந்த நூற்றாண்டிற்குள் இருந்த நாடகங்களைப் பற்றியும் நாடகக் கூட்டங்களைப் பற்றியும் தான் கருதல் வேண்டும். இதற்கு இடையில் நடர்களும் நாடகக் கூட்டக் குழுக்களும் இல்லாமற் போகவில்லை, ஆங்காங்கு இருந்திருக்க வேண்டுமென்பது திண்ணம்; ஆயினும் மேற்கூறியபடி நாடகம் ஆடுதல் மிகவும் கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதிக்கு வந்தபடியால், அந்த நாடகங்களை ஆடுபவர்கள் மதிக்கப்படாது அவர்களது பெயர் முன்னுக்கு வரக் காரணமில்லாமற் போயிற்றெனவே கருத வேண்டும். இவ்வாறு மிகவும் இழிந்த ஸ்திதிக்கு வந்தமையால் தமிழ்நாட்டில் நாடகமாடுபவர்களுக்கு “தெருக்கூத் தாடிகள்”

என்கிற பெயரே வந்துவிட்டது. இவர்கள் ஆடுவதற்கு அரங்கம் என்பதே கிடையாது. நடுத்தெருவில் அல்லது கோயில்களைச் சார்ந்த வெளி நிலங்களில் அல்லது களத்து மேடுகளில், இவர்கள் நாடகமாடுவது வழக்கமா யிற்று; இத்தெருக்கூத்தாடிகள் ஆடும் நாடகங்கள் மதசம்பந்தமான கதைகளாகத்தான் பெரும்பாலும் இருக்கும். இரணியவிலாசம், மார்க்கண்டேய நாடகம், ராம நாடகம், பாரத விலாசம் முதலியன இவர்கள் சாதாரணமாய் ஆடுவார்கள்.

இத்தெருக்கூத்தானது அநேக நூற்றாண்டுகளாக நமது கிராமாந்திரங்களில் ஆடப்பட்டு வருகின்றது என்பதற்குச் சந்தேகமின்று; ஆயினும் தற்காலத்திய நாகரீகமானது கிராமங் களில் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகப் பரவ, இத்தெருக்கூத்து களிலுள்ள பழைய வழக்கங்கள் மாறிக்கொண்டு வருகின்றன. அன்றியும் இன்னும் சில வருடங்களுக்குள் இவை முற்றிலும் அற்றுப்போகும் என்பதற்கு ஐயமில்லை. இதல்லாமல் பட்டணவாசிகள் அநேகர் இத்தெருக்கூத்துக்களைப் பார்த் திருக்க மாட்டார்கள். இத்தகைய காரணங்களால் நமது தமிழ் நாட்டில் அநேக வருடங்களுக்கு முன் ஓர் கிராமத்தில் நடந்த தெருக்கூத்து ஒன்றின் விவரங்களை எடுத்துரைக் கின்றேன்.

இரவு ஒன்பது மணிக்கு இன்ன கூத்து இன்ன இடத்திலே நடக்கப் போகிறதென கிராம வெட்டியான் காலையில் தமுக்கடித்துக் கொண்டு போனான். கிராம வீதிகளிலெல்லாம் சாயங்காலம் இருட்டுமுன் நாடகம் நடக்கும் இடத்தைச் சுற்றி கிராமத்திற்குரிய பட்சணக் கடைகள் ஏற்படுத்தப்பட்டன; இருட்டியவுடன் ஜனங்கள் ஒவ்வொருவராக வந்து சேர்ந்தனர். எல்லோரும் அவரவர்கள் அந்தஸ்துக்குத் தக்கபடி உட்கார்ந்தனர். கொஞ்சம் பணக்காரராயிருப் பவர்கள் பாய் தலையணை கொண்டுவந்து பாயைப்பரப்பி அதன்மீது உட்கார்ந்து கொண்டனர். கூத்து நடக்க ஏற்பட்ட இடம் நான் தங்கியிருந்த பெரிய மனிதருடைய வீட்டிற்கு அருகாமையிலிருந்தபடியால், நான் இதையெல்லாம் கவனித்துக் கொண்டிருந்தேன். இதற்குள்ளாக ஒரு பக்கமாக இருந்த பாழடைந்த சுவற்றிற்குப் பின் நாடகமாடுபவர்கள் வந்து சேர்ந்து "வேஷம் கட்டிக் கொண்டிருந்தார்கள்." நாம் சாதாரணமாக வேஷதாரிகள் வேஷம் போட்டுக் கொண்டி

ருந்தார்கள் என்று சொல்லுவோம். கிராமங்களில் வேஷம் கட்டுதல் என்றுதான் உபயோகிக்கப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் வேஷதாரிகள் தரிக்கும் வேஷத்தைப் பற்றிப் பிறகு நான் கூறுவதைப் படிப்பின் தெரியும். பிறகு ஒன்பது மணியாகிவிட்டதென்று நான் தங்கியிருந்த வீட்டின் சொந்தக்காரரும் என்னைக் கூத்துப் பார்க்க வரவழைத் தவருமான எனது நண்பரை, கூத்துப்பார்க்க வேண்டுமென வற்புறுத்தினேன். அவர் என்ன சொல்லியும் கேளாமல், அவரையும் அழைத்துக்கொண்டு ஒன்பது மணிக்கெல்லாம் சரியாக எங்களுக்கென்று ஓரிடத்தில் போட்டிருந்த நாற்காலிகளில் போய் உட்கார்ந்தோம். அரை மணியாச்சுது ஒரு மணியாச்சுது, இரண்டு மணியாச்சுது! கூத்து ஆரம் பத்தையே காணோம்! என்ன சமாசாரம் என்று மெல்ல என் நண்பரை வினவ அவர் ஒன்பது மணியென்றால் பத்து பதினோரு மணிக்குத்தான் ஆரம்பம் செய்வார்கள். நான் இதற்காகத்தான் பொறுத்துப் போகலாமென்று சொன்னேன்'' என்றார். அன்றியும் கிராமவாசிகளான எல்லா பெரிய மனிதர்களும் வந்து சேர்ந்த பின்தான் ஆரம்பிப்பார்கள் என்று சொன்னார். அப்படியே பெரிய மனிதர்கள் எல்லாம் வந்து ஒவ்வொருவராய் வந்து சேர்ந்தபிறகு 11 1/2 மணிக்கு கூத்து ஆரம்பமாகியது. கூத்து பார்க்கவந்த கும்பலுக்குக் குறைவில்லை; ஏனெனில் டிக்கட்டென்பதேயில்லை! பார்க்க விரும்புகிறவர்களெல்லாம் வந்து பார்க்கக்கூடும்! முதலில் இரண்டு வண்ணார்கள் தீப்பந்தங்களைக் கையில் பிடித்துக்கொண்டுவந்து நின்றார்கள். இவர்கள் கிராம வண்ணார்களாம். தீப்பந்தம் நாடகம் நடக்கும்பொழு தெல்லாம் பிடிக்கவேண்டிய மிராசு இவர்களுடையதாம். இதற்காகக் கிராமப் பொதுவிலிருந்து இத்தனைபடி நெல் என்று கூலியாம். தங்களிடத்திலிருக்கும் கிழிந்த பழந் துணிகளைக்கொண்டு இவர்கள் தீப்பந்தங்கள் செய்துகொள்ள வேண்டுமாம். பிறகு இரண்டு பெயர் ஒரு வெள்ளைத் துணியைக் குறுக்காக எங்கள் எதிரில் பிடித்துக் கொண்டார்கள். அதன்பின் கூத்தாடிகள் வந்து நின்று கொண்டு மூன்று நிமிஷநேரம் தாளங்களைத் தட்டி பிறகு பாட ஆரம்பித் தார்கள். பாட்டு ஒரே கூச்சலாயிருந்தது. ஆயினும் ஆங்காங்கு கேட்ட சில பதங்களைக்கொண்டு

விநாயகர் தோத்திரம், சரஸ்வதி தோத்திரம் என்று அறிந்துகொண்டேன். பிறகு திடீரென்று இதுவரையில் பாட்டுக்குமேல் கூச்சல் போட்டுக்கொண்டிருந்த ஜனக்கூட்டம் சந்தடியற்றதாய் விட்டது. நான் மெல்ல என் பக்கலில் உட்கார்ந்து கொண் டிருந்த எனது நண்பரை என்ன காரணம் என்று கேட்க, இனிமேல்தான் கூத்து ஆரம்பம், கட்டியக்காரன் வரப் போகிறான் என்றார்; உடனே குறுக்காகப் பிடிக்கப் பட்டிருந்த திரையின்பின் இருந்து "கட்டியக்காரன் இதோ வந்தான்" என்கிற பல்லவியைப் பாடிவிட்டு, திரையை நீக்கிக் கொண்டு கட்டியக்காரன் வேஷம் பூண்டவன், கையில் பிரம்பொன்றைப் பிடித்துக்கொண்டு தான் பாடும் பாட்டிற்கேற்றபடி அபிநயம் பிடித்து சுற்றி சுற்றி ஆட ஆரம்பித்தான். பிறகு தொப்பைக் கூத்தாடி இம்மாதிரியாகவே வந்து ஆடினான். இவர்களிருவருடைய பேச்சினால் பவழக்கொடி நாடகம் நடக்கப்போகிறதென நாங்கள் அறிந்தோம். அர்ஜுனன் வேடம் பூண்ட முக்கிய வேஷதாரி வந்தான். இவன் தான் இன்னானெனக்கூறி ஆடிவரும் பொழுது பக்கத்திலிருந்த வண்ணார்களும் தீப்பந்தத்தை எடுத்துக்கொண்டு இவனோடு சுற்றிவந்தனர். இவன் வருவதற்குமுன், திரைக்குப் பின் இருந்து ஒருவன் இவன் வருவதை அடியில் வருமாறு சபையோர்க்குத் தெரிவித்தான். "அகோதெப்படியென்றால்-ராஜாதி ராஜன்- ராஜசேகரன்- ராஜமார்த்தாண்டன் அர்ஜுன ராஜன் வருகிறவிதம் காண்க." இவன் ஒவ்வொரு பிருதாகக் கூறும் பொழு தெல்லாம் கூட்டமாய் நின்ற மற்ற நடர்கள் ஹோ!-ஹோ! என்று குரலுக்குத் தக்கபடி கூச்சலிட்டார்கள். "அர்ஜுனன் இதோ வந்தான் ராஜாதிராஜன் அர்ஜுனன் இதோ வந்தான்'; என்னும் பல்லவியாக, அர்ஜுனன் வேஷம் பூண்டவனே ஆடி அபிநயம் பிடித்தான். இவ்வாறே ஸ்ரீகிருஷ்ணன், சுபத்திரை, அல்லி, பவழக்கொடி முதலிய முக்கியமான பாத்திரங்கள் வரும்பொழுதெல்லாம், தாங்கள் இன்னாரெனச் சொல்லி தாங்களே அபிநயம்பிடித்து ஆடி விட்டுத்தான் மறுவேலை பார்த்தார்கள். இப்படிச் செய்வ தற்கு முக்கியக் காரணம் அக்காலத்தில் நாடகக் கதையானது அச்சிடப்படாததாலும், வேஷத்தை மாத்திரம் பார்த்து இன்ன நாடக பாத்திரம் என்று அறிவது கடினமாயிருந்ததாலும்

போலும். இவ்வழக்கம் தொன்றுதொட்டு வந்தது என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. இந்த வேஷதாரிகளின் உடையைப்பற்றி நாம் அறிவது அவசியம். அர்ஜுனன், ஸ்ரீ கிருஷ்ணன், தர்மராஜன், முதலிய ஆண் வேடம் தரித்தவர்கள் காலுக்கு ஜல்லடம்போன்ற உடையை உள்ளே கட்டி, அதற்குமேல் ஸ்திரீகள் அணியும் பாவாடை போன்றதைக் கட்டியிருந்தனர்; அவர்கள் சுற்றிவரும்பொழுது இதுவும் வட்டமாய்ச் சுழலும், புஜகீர்த்தி, கிரீடம், மார்பில் பதக்கம் முதலியன அணிந்திருந்தனர். இவைகளை மரத்தால் செய்து கண்ணாடிக் கற்கள் புதைக்கப்பட்டிருந்தன. இவை தஞ்சாவூரில்தான் இரண்டொருவரால் செய்யப்பட்டு வருகின்றன. ஸ்திரீ வேடம் தரித்த சுபத்திரை, அல்லி, பவழக்கொடி முதலியோர் ஸ்திரீகளைப்போல் புடவை அணிந்து, ஆபரணங்கள் மாத்திரம் மேற்கூறிய மரத்தில் கண்ணாடிகள் புதைத்த அணிகள்தான் அணிந்திருந்தனர். இவ்வேடம் தரித்தவர்களும் ஆண் மக்களாயிருந்தபடியால் தலைக்கு பெண்களைப்போல கேசம் தரிப்பதற்காக, தலையின்மீது கறுப்புத்துணியை இருக்கக்கட்டி, மரத்தாலாகிய முன்கூறிய தலை சாமான், ஜடைநாகம், சூரியப்பிரபை, சந்திரப்பிரபை முதலிய அணிகளை அணிந்திருந்தனர். கட்டியக்காரன் முதல் எல்லா நாடக பாத்திரங்களும் காலில் சலங்கை இல்லாதவர் கிடையாது. கூத்தாடுவதற்கு சலங்கை இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்டதுபோலும். பிறகு நாடகமானது சுமார் மூன்று மணிவரையில் நடந்தது. அப்பொழுதும் பாதிக்கதை முடியவில்லை. (கதை எல்லோருக்கும் தெரிந்திருக்கிறபடியால் அதை நான் கூறவேண்டியது அவசியமில்லை.) நாடகம் முடியப் பொழுது விடியும் என்று எனது நண்பர் கூற, அதுவரையில் கேட்கவேண்டுமென்கிற ஊக்கமிருந்தும், தூக்கத்தை தவிர்ப்பது கடினமென நான் வந்துவிட்டேன். மொத்தத்தில் தொப்பைக் கூத்தாடியின் அகஸ்யங்கள் கொஞ்சம் ஆபாசமாக இருந்தபோதிலும் நாடகமானது மனதிற்குக் கொஞ்சம் திருப்தியைக் கொடுத்ததென்றே நான் கூற வேண்டும். அர்ஜுனன் வேடம் பூண்டவனும் சுபத்திரை வேடம் பூண்டவனும் நன்றாகத்தான் பாடினார்கள். இத்தெருக்கூத்தின் பாட்டில் முக்கியமான விசேடம் என்னவென்றால் பின்பாட்டு என்பதாம். அதாவது ஒவ்வொரு வேஷதாரியும் ஒவ்வொரு அடியாகப் பாடுவான்;

அது முடிந்ததும் அதே அடியை பின்புறம் நிற்கும் மற்ற வேஷதாரிகள் கும்பலாய் அதே மாதிரியாகப் பாடுவார்கள். இவ்வழக்கம் மிகவும் புராதனமானதென்பதற்குச் சந்தேக மில்லை. சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் தமிழ் நாடகங்களில் இது உண்டென்பதற்கு ஐயமில்லை. சுமார் இரண்டாயிரம் வருஷமாக நமது தமிழ்நாட்டிலிருந்த இவ்வழக்கம் இப் பொழுதுதான் கொஞ்சம் மாறத் தலைப்பட்டதெனக் கூறவேண்டும். இன்னும் நாடகமாடுவதையே தமது ஜீவனாதாரமாகவுடைய நாடகக் கூட்டங்களுக்குள் (Professional Companies) இந்த வழக்கம் பெரும்பாலும் இருப்பதைக் காணலாம். இதற்கு ஒரு முக்கியமான காரணம் பாடும் வேஷதாரிக்கு சிரமத்தைக் குறைக்க வேண்டியிருக்கலாம்; பாட்டில் ஒவ்வொரு அடியாகப் பாடி நிறுத்தி மற்றவர்கள் அதே அடியை பாடுவதானால், முதலில் பாடுபவனுக்கு அவ்வப்பொழுது சிரமப்பரிகாரமாகும். இல்லாவிடின் தனியாக ஒரு இரவு முழுவதும் பாடுவதென்றால் பெருங்கஷ்டமே.

மறுநாள் காலை 8 மணிக்கு இரவில் வேஷம் தரித்தவர் களெல்லாம் அந்தந்த வேஷங்களுடன் நான் இறங்கி யிருந்தவீட்டிற்கு வந்தார்கள். என்ன காரணம் என்று எனது நண்பரை வினவ; காலை நாடகம் முடிந்தவுடன், வேஷதாரி கள் கிராமத்தில் வீடுவீடாக போய் நெல் பணம் முதலிய யாசகமெடுப்பது வழக்கமெனத் தெரிவித்தார்! ஓர் இரவு நாடகம் ஆடுவதற்கு அவர்களுக்கு கிராமப் பொதுவிலிருந்து தற்காலம் கொடுப்பது இரண்டு வராகன் அல்லது ஏழு ரூபாயாம்! அது போதாமையால், அவர்கள் வீடுகள் தோறும் யாசகம் செய்வது அவசியமாகிறதெனத் தெரிவித்தார். இதனால் தமிழ்க் கூத்துகளும் அதில் வேஷம் தரிப்பவர்களும் என்ன கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதியிலிருக்கின்றனர் வென்பது புலப்படும். அநேகம் நூற்றாண்டுகளாக இப்படித்தானிருக்க வேண்டுமென்பதற்குக் கொஞ்சமேனும் சந்தேகமில்லை. இப்படியிருக்க நாடகத் தமிழ் அழிந்ததற்கும், பெரிய புலவர்கள் தமிழில் நாடகங்கள் எழுதாமைக்கும், வேறு காரணம் நாம் தேடவேண்டியதில்லை எனத் தோற்றுகிற தெனக்கு. வீட்டின் வாசலில் வந்து நின்ற வேஷதாரிகளுக்கு என் சத்தியானுசாரம் கொஞ்சம் பணம் கொடுத்து அவர்களை என் அருகில் வரவழைத்து விசாரித்தேன். தங்களுக்கெல்லாம்

பாட்டும் அபிநயமும் கற்பித்த ஒரு உபாத்தியாயர் இருந்ததாகவும் அவர் சில வருஷங்களுக்கு முன்புதான் காலமாய் விட்டதாகவும் தெரிவித்தார்கள் அன்றியும் அவர்கள் பாடிய பாட்டுகள் மாத்திரம் ஓலைச் சுவடியில் இருப்பதாகத் தெரிவித்தார்கள். ஆங்காங்கு பாட்டுகளின் மத்தியில் அவர்கள் பேசிய வசனங்களெல்லாம் தாங்களாகக் கதயைத் தழுவிச் சேர்த்துக்கொண்டதாம். இதனால் பழய தமிழ் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் பாட்டுகள் மாத்திரம் இருப்பதின் காரணமும், வசனநடை யானது ஏகதேசமாயி ருப்பதின் காரணமும் தெரிந்து கொள்ளலானேன். இக்கூத்தாடுவதானது தங்கள் இரண்டு மூன்று குடும்பங்களில் பரம்பரையாக வருகிறதாகச் சொன்னார்கள். கூத்தாடும் காலம் தவிர, மற்ற காலங்களில் ஒவ்வொருவனும், பயிர்த்தொழில் முதலிய தொழிலைச் செய்வதாகத் தெரிவித்தார்கள். இவர்களை அருகிற்பார்க்கும் பொழுது வேஷதாரிகளெல்லாம் முகத்திற்கு மாத்திரம் வர்ணம் பூசியிருந்தார்கள். இராத்திரி அவர்களை தூரத்தி லிருந்து பார்த்தபடியால் அது அவ்வளவாகத் தெரியாமற் போயிற்று. என்ன வர்ணங்கள் உபயோகிக்கிறீர்கள் என்று வினவியதற்கு, சாதாரணமாக அரிதாரமும் செந்தூரமும், கறுப்புப்பொடியுந் தான் என்று தெரிவித்தார்கள். அரிதாரம் முகத்திற்கு மஞ்சள் வர்ணம் கொடுப்பதற்கு, கரிப்பொடியை அரைத்து, புருவத்திற்கு கறுப்பு தீட்டுவதற்கும் உபயோகிப்பதாகக் கூறினார்கள். இவர்கள் உபயோகிக்கும் அரிதாரமும் செந்தூரமும் பண்டைக்காலம் தொட்டு கூத்தாடுபவர்கள் உபயோகித்து வந்ததாகப் பழய நூல்களிலிருந்து நாம் அறிகிறோம். அவர்கள் முகத்தில் தீட்டிய வர்ணங்கள் பகலில் பார்ப்பதற்கு அருவருப்பா யிருந்தபோதிலும், இரவில் சுமாராகத்தானிருந்தது. அரிதாரமும் செந்தூரமும் பழய காலம் தொட்டு வேஷதாரிகளால் உபயோகப்பட்டு வருவதற்கு சிலப்பதிகார உரையே போதுமான அத்தாட்சியாம். வேஷம் தரிப்பதில் பட்டணவாசிகளாகிய நாடகக்காரர்கள் அதிகமாய் விருத்தியடைந்திருந்தபோதிலும், ஒரு விஷயத்தில் மாத்திரம் இந்தத் தெருக்கூத்தாடிகள் மேம்பட்டிருந்தனர். அதாவது மீசை தாடி முதலியவற்றை ஒட்டும் விதத்தில், தற்காலம்

நாகரீகமடைந்துள்ள வேஷதாரிகள், ஸ்பிரிட்கம், (spirit gum) என்னும் பிசினை இதற்காக உபயோகிக்கிறார்கள். இத்தெருக் கூத்தாடிகள் இதற்காக உபயோகிப்பது அத்திப் பாலாம். இந்த அத்திப்பாலினால் மீசை முதலியன ஒட்டி விட்டால், அந்த இடத்தை விட்டு அகலாது, எவ்வளவு அருகிலிருந்து பார்த்தபோதிலும் சுயமாகவே வளர்ந்தது போல் தோன்றுமேயன்றி ஒட்டியதாகத் தெரியவே தெரியாது. இத்தெருக் கூத்தாடிகள் கல்வியறிவில்லாதவர்களாயிருந்தும் இவர்களில் சிலர் நாடகம் ஆடுவதில் முதிர்ச்சிய டைந்தவர்களாயிருந்தார்கள். தெருக் கூத்துகளைக் குறித்துப் பேசுமிடத்து இரண்டு விஷயங்கள் எனக்கு ஞாபகத்திற்கு வருகின்றன, ஒன்று நான் நேரிற் கண்டது. மற்றொன்று நான் விசாரித்து உண்மையென அறிந்தது. ஒரு கிராமத்தில் மார்க்கண்டேயர் நாடகம் ஆடும்பொழுது யமன் வேஷம் பூண்டவன், தக்கபடி வேஷம் தரித்து, ஒரு எருமைக் காடாவின் மீது ஏறிக்கொண்டு, தப்பட்டைகள் முதலிய கோஷிக்க, தீவட்டிகள் இருபுறமும் பிடிக்க, நடுநிசியில் கிராமப் பிரதட்சிணம் செய்து கொண்டுபிறகு, கூத்தாடுமிடம் வந்து சேர்ந்தான். கருக்கிருட்டு தினத்தில் இதைக் காணும் பொழுது வாஸ்தவத்தில் எனக்கே கொஞ்சம் பீதியைக் கொடுத்தது. பிறகு விசாரிக்குமளவில் அநேக இடங்களில் மார்க்கண்டேயர் நாடகம் தெருக்கூத்தாடிகள் ஆடும் பொழுது இவ்வழக்கம் சாதாரணமாக உண்டென வறிந்தேன். இத்தெருக்கூத்துக்களைப்பற்றி விசாரித்துக் கொண்டு சில கிராமங்களுக்கு நான் செல்லுகையில் ஓர் ஊரில் வருஷா வருஷம் இரணிய விலாசம் நடப்பதாயும், சில வருஷங்களுக்கு முன் ஒரு சமயம் நரசிம்ம மூர்த்தி வேஷம் பூண்டவன் வாஸ்தவமாய்க் கொல்லத் துரத்திக்கொண்டு போனதாயும், பிறகு ஹிரணிய வேஷதாரியை ஓர் கிணற்றுக்குள் ஒளித்து வைத்து நரசிம்ம வேஷதாரியை சாந்தப்படுத்தினதாயும் கேள்விப்பட்டேன்; அவ்வூரிலுள்ள இரண்டு மூன்று பெரிய மனிதர்கள் இது வாஸ்தவம் தான் நாங்கள் நேரே பார்த்தோம் என்று கூறி, அக்கிணற்றையும் எனக்குக் காண்பித்தார்கள்; அவர்கள் என்னிடம் பொய்யுரைக்க ஏதும் காரணமில்லை. கோபாவேசத் தினாலோ அல்லது வேறு எக்காரணத்தினாலோ இப்படி

நடந்திருக்கலாமென நான் நம்புகிறேன். தன் மெய்மறந்து ஒரு வேஷதாரி, ஆடுவானானால் அவன் இன்னது செய்வான் செய்யமாட்டான் என்று கூறலாகாது. தெருக்கூத்துகளைப்பற்றிப் பேசுமிடத்து சில கிராமங்களில் பிராம்மணர்கள் இக்கூத்தாடுகின்றனர் என்பது கவனிக்கத் தக்கது. தஞ்சாவூர் ஜில்லாவில் சூலமங்கலம் என்னும் ஒரு கிராமத்தில் விஷ்ணு ஆலயத்தில் வசந்தோற்சவ சமயத்தில் அக்கிராமவாசிகளாகிய சில பிராம்மணர்கள் மூன்று நாடகங்கள் பல வருஷங்களாக நடத்திவருகின்றனர். சூல மங்கலம் வைத்தியநாத பாகவதர் என்பவருடைய குடும் பத்தைச் சேர்ந்தவர்களில் ஒவ்வொரு ஆடவனும் ஏதாவது வேஷம் இம்மூன்று நாடகங்களில் ஒன்றிலாவது போட வேண்டியது சம்பிரதாயமாம். இவர்கள் மார்க்கண்டேய நாடகத்தை நடத்தியதை நான் போய்ப் பார்த்திருக்கிறேன். இவ்வழக்கம் பரம்பரையாக அநேக வருஷமாக இக் குடும்பத்தில் நடந்துவருகிற வழக்கமெனக் கேள்விப் பட்டேன். சாதாரண தெருக்கூத்துக்களைவிட இவர்கள் நாகரீகமாக நடத்தினர்.

நமது தேசத்தில் புராதனமான வழக்கங்கள் இன்னும் மாறாமல் ஆயிரக்கணக்கான வருஷங்களாக வருகின்றன வென்பதை யோசிக்கும் இடத்து முற்காலத்திலும் தமிழ் நாடகங்கள் ஏறக்குறைய இம்மாதிரியாகத்தான் நடந்திருக்க வேண்டுமென்று ஊகிக்கக்கூடுமெனத் தோன்றுகிறது.

இதன்பேரில் நாடகக்கொட்டகை ஒன்றை ஏற்படுத்தி, நாடக மேடையை நிர்மாணம் செய்து, அதில் காட்சிக்குக் காட்சி மாறும் தமிழ் நாடகங்களை முதல்முதல் நடத்தியவர் காலஞ்சென்ற கோவிந்தசாமிராவ் என்பவர். இவர் தஞ்சாவூரைச் சார்ந்த ஒரு மஹாராஷ்டிரர், கவர்ன்மெண்ட் உத்தியோகத்தில் சம்பளம் வாங்கிக்கொண்டிருந்தவர். அப்படியிருக்கையில் பூனா நகரத்திலிருந்து "சாங்கிலி நாடகக் கம்பெனியார்" என்று ஒரு மகாராஷ்டிர நாடகக் கூட்டத்தார் தஞ்சாவூர் முதலிய இடங்களுக்குப் போய் சில நாடகங்கள் நடத்தினார்கள். இதைப் பார்த்து நாடகமாடுவதில் உற்சாகம் பிறந்தவராய் கவர்ன்மெண்ட் உத்தியோகத்தைவிட்டு, தன்னுடன் மஹாராஷ்டிர வாலிபர்களைச் சேர்த்துக்கொண்டு

தமிழ் நாடக கம்பெனி ஒன்றை ஏற்படுத்தி, அவ்வாலி பர்களையெல்லாம் நாடகமாடுவதில் பயிற்றுவித்து தஞ்சாவூரில் சில நாடகங்களையாடி, பிறகு சென்னைக்கும் வந்து இங்கும் பலமுறை தமிழ் நாடகங்களை நடத்தினார்; இவரது நாடகக் கூட்டத்திற்கு ''மனமோகன நாடகக் கம்பெனி என்று இவர் பெயர் வைத்தபோதிலும், பெரும் பாலும் கோவிந்தசாமி ராவ் நாடகக் கம்பெனி என்றே பெயர் வழங்கலாயிற்று. இவர் நடத்திய முக்கிய தமிழ் நாடகங்கள் ராமதாஸ் சரித்திரம், தாராசசாங்கம், பாதுகாபட்டாபிஷேகம், கோபிச்சந்து, திரெளபதி வஸ்திராபஹரணம், கர்ணவதம், அபிமன்யு யுத்தம், ஸ்திரீசாஹசம், சிறுத்தொண்டர் புராணம் முதலியன. கோவிந்தசாமி ராவ் மற்றவர்களை நாடக மாடுவதில் பயில்விப்பதில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தது மன்றி, தானே வேஷம் தரித்து மேடையின்மீது வருவார். இவர் மேற்பூண்ட முக்கிய வேஷங்கள், ராமதாஸ் சரித்திரத்தில் நவாப்பும், தாராசசாங்கத்தில் பிரஹஸ்பதியும், பாதுகா பட்டாபிஷேகத்தில் பரதனுமாம். இவரது நாடகக் கூட்டத்தில் ஸ்திரீ வேஷம் பூணும் சுந்தரராவ், குப்பண்ண ராவ் என்று இருவர் இருந்தனர்; சுந்தரராவினுடைய சங்கீதம் மதுரமாயிருக்கும். குப்புண்ணராவுக்குப் பாடத்தெரியாது. ஆயினும் ஸ்திரீ வேடம்பூண்டு நடிப்பதில் வெகு சமர்த்தர் அகஸ்ய பாகத்திற்காக பஞ்சநாத ராவ் என்றொருவன் இருந்தான். இவனை பஞ்சண்ணா, என்று செல்லப்பெயரால் அழைப்பார்கள். இவன் சமயோசிதமாக ஆஸ்யம் செய் வதில் வெகு சமர்த்தன். கோனேரி ராவ் என்பவன் முக்கிய ராஜவேஷம் தரிப்பவன். இதற்கு அயன் ராஜபார்ட் என்று பெயர். இவர்கள் காலத்தில் நாடகமாடும் விதம் கவனிக் கத்தக்கது. ஒரு நாடகம் ஆடுவதென்று தீர்மானித்தவுடன், அன்றைத்தினமோ அல்லது முந்திய தினமோ, கோவிந்தசாமி ராவ் இன்னின்னார் இன்னின்ன வேடம் தரிக்கவேண்டு மென்று தீர்மானித்துவிடுவார். அதன்பேரில் அந்தந்த நாடக பாத்திரங்களுக்குத் தக்க பாட்டுகளை பழைய கீர்த்தனங்களி லிருந்தாவது, அல்லது புதிதாய்க் கற்பித்துக் கொண்டாவது, பாட்டுக்களெல்லாம் ஒத்திகைப் பார்ப்பார்கள், (ஒத்திகை என்பது ஆங்கிலேய பாஷையில் rehearsal என்பதாம். ஒத்திருக்கை என்னும் பதத்தின் மருவாயிருக்கலாமெனத்

தோன்றுகிறது. சரிபார்க்கை என்று அர்த்தமுடையதாம்.) அவ்வளவுதான் பேசவேண்டிய வசனங்கள் கதைக் கிசைந்தபடி அந்தந்த வேஷதாரி பேசவேண்டும்! புஸ்தகம் ஒன்றில் எழுதி அதை மனனம் செய்து நடிக்கும் தொல்லை யேயில்லை! நாடக பாத்திரங்களெல்லாம் தஞ்சாவூரிலிருந்த தமிழ் உணர்ந்தவர்களாதலால், சாதாரணமாகத் தமிழ் நன்றாய்ப் பேசுவார்கள். இவர்கள் பேசுவது மற்ற நாடகக் கம்பெனியாரைப்போல் கொச்சையாயிராது. இலக்கண முடையதாகவே யிருக்கும். கோவிந்தசாமி ராவ் என்பவர் தமிழ், தெலுங்கு, ஹிந்துஸ்தானி, மகாராஷ்டிரம், முதலிய பாஷைகளில் தாராளமாகப் பேசுவார். இக்கூட்டத்தார் ஆடிய 'ஸ்திரீசாஹஸம்'' எனும் நாடகமே நான் முதன்முதல் பார்த்த தமிழ் நாடகம். காலஞ்சென்ற என் தந்தையாராகிய விஜயரங்கமுதலியார், என்னை இந்நாடகத்தைப் பார்க்க, என் வேண்டுகோளின்படி தன்னுடன் அழைத்துச் சென்றார். நாடகம் நடந்ததை மிகவும் கவனமாய் உற்றுக்கேட்டிருந்து, மறுநாள் அக்கதையை ''புஷ்பவல்லி'' என்கிற பெயரிட்டு ஒரு நாடகமாக எழுதினேன். இதுதான் நான் முதல் முதல் எழுதிய நாடகம். அந்த வயதில் எனக்கு ஞாபகசக்தி நன்றாயிருந்தமையால் அன்று நடித்த வேஷதாரிகள் பேசிய வார்த்தைகளில் சிலபாகம் அப்படியே பெயர்த்தெழுதி யிருக்கக்கூடும் என்று நினைக்கிறேன். இந்த கோவிந்தசாமி ராவுடைய நாடகக் கம்பெனியில் நாடக ஆரம்பம் சம்ஸ்கிருத சாம்பிரதாயத்தை ஒத்திருக்கும். அதற்குக் காரணம் அவர் வடக்கிலிருந்துவந்த நாடகக் கம்பெனியைப் பார்த்து அதைப்போலத் தாமும் நாடக ஏற்பாடுகளைச் செய்ததே போலும். ரங்கத்தின் திரைக்குப்பின் வினாயகர், சரஸ்வதி, அவர் வழிபடு கடவுளாகிய ஸ்ரீராமர் முதலியோருடைய ஸ்தோத்திரம் ஆனபின், அவரே சூத்திரதரனாக திரைக்கு வெளிவருவார்; பிறகு பஞ்சநாதன் எனும் முன்பு கூறப்பட்டவன் விதூஷகனாக வந்து, வேப்பிலையைத் தலையிற் கட்டிக்கொண்டு ஆடுவான். ஆடியபிறகு, இவர்களிருவர்களுடைய தர்க்கத்தினால் இன்ன நாடகம் நடக்கப்போகின்றதென்றும் அதன் கதை இன்னதென்றும் சபையோர்கள் அறிவார்கள். பிறகு நாடகம் ஆரம்பமாகும். நடர்களை குடி முதலிய துர்வழக்கங்கள் இல்லாமலும்,

துன்மார்க்க வழியில் செல்லாமலும், மேடையின்மீது ஆபாசமான வார்த்தைகளை உபயோகியாமலும், சீர்திருத்திக் கொண்டு வந்தவர்களில் இவரை முதலாகச் சொல்லலாம். இவருக்கு வயதான பிறகு, இந்நாடகக் கூட்டத்தில் பிரிவு உண்டாகி, கோனேரிராவ் என்பவர் ஒரு நாடகக் கம்பெனியும், சுந்தரராவ் என்பவர் வேறொரு நாடகக் கம்பெனியும் ஸ்தாபித்து நடத்தி வந்தார்கள். பிறகு இவ்விரண்டு கம்பெனிகளும் சில வருஷங்களுக்குள் அற்றுப்போயின. நம்முடைய தேசத்தில் ஐக்கியம் அழிந்து, பிரிவு உண்டாவதினால் எல்லாம் கெட்டுப்போகின்றது என்பதற்கு இந்நாடக சபைகளும் உதாரணமாயின.

சற்றேறக்குறைய இதேகாலத்தில் சுப்பராயாச்சாரி நாடக கம்பெனி என்று ஒன்றிருந்தது. இதற்குத் தலைவர் சுப்பராயாச்சாரி எனும் கம்மாளர். இவர் பெங்களூரிலிருந்த அப்பாவு பிள்ளை என்பவருடைய சிஷ்யர். இவர் பெரும்பாலும் தன் ஆசிரியரால் இயற்றப்பட்ட சத்தியபாஷா அரிச்சந்திர விலாசம் எனும் நாடகத்தைத் தான் நடத்துவார். இவர் சனிக்கிழமைதோறும்தான் நாடகம் நடத்துவார். ஹரிச்சந்திர விலாசம் ஆரம்பித்தால் ஏழு அல்லது எட்டு சனிக்கிழமைகளில் ஒவ்வொரு பாகமாக நடத்தி, கடைசியில் ஹரிச்சந்திரன் பட்டாபிஷேகம் என நடத்துவார். இவர் சபையில் துரைசாமி என்பவன் சந்திரமதியாக நடிப்பான். இவர்களிருவரும் ஹரிச்சந்திரன் சந்திரமதி வேஷத்தில் நிகரற்றவர்களெனப் பெயர் பெற்றிருந்தனர். அக்காலம் இவர்கள் சாதாரணமாக நாடகம் நடத்திய கொட்டகை. இப்பொழுது நான் வசிக்கும் வீட்டிற்கு சுமார் நூறு கஜத்திற்குள் இருந்தது. இரவில் பத்துமணிக்குமேல் இரண்டு மூன்று மணிவரையில், சனிக்கிழமைகளில் இவர்கள் பாடும் பாட்டுகள் எனக்கு நன்றாய்க் கேட்கும். இச்சபையார் நடத்திய நாடகங்களில் முக்காலே அரைக்கால் பாகம் சங்கீதமும் அரைக்கால் பாகம் வசனமுமிருக்கும். இந்த சுப்பராயாச்சாரி காலஞ்சென்றபொழுது, சவத்திற்கு ஹரிச் சந்திரன் வேஷம்தரித்து மசானத்திற்குக் கொண்டு போயினர். இவருக்குப் பிற்காலம் இவருடன் மந்திரி சத்தியகீர்த்தி வேஷம்தரித்த சுந்தராச்சாரி என்பவர் ஒரு நாடக சபையையும், தோட்டி வேஷம் தரித்த நாராயணசாமி பிள்ளை

ஒரு நாடக சபையையும் ஸ்தாபித்தனர். இச்சபைகளில் பெரும்பாலும் மேற்சொன்ன அப்பாவுபிள்ளை இயற்றிய அரிச்சந்திர நாடகம், இத்திரசபா, பவழேந்திரி சபா, முதலிய நாடகங்களே நடிக்கப்பட்டு வந்தன. இந்நாடகங்கள் அக்காலத்திலேயே அச்சில் வெளிவந்தன. அக்காலத்தில் சில வருஷங்கள் நாடகமேடையெங்கும் இந்திர சபா மயமாயிருந்தது. அதை ஆடாத நாடகக் கம்பெனி கிடையாது. நாடகத்தின் கதை, இந்திரன் சபையில் நடனஞ் செய்த ஊர்வசியாகிய அப்சரஸ்திரீ, சந்தண மஹாராஜன் எனும் அரசனைக்கண்டு அவன்மீது இச்சைகொண்டதாம். இந்நாடகம் பல வருடங்களுக்குமுன் ஒரு பாரசீக சபையாரால் சென்னையில் நடிக்கபட்டதைக்கண்டு, தமிழில் அப்பாவு பிள்ளையால் எழுதப்பட்டது. அக்காலத்தில் தெருக்களில் சாதாரண ஜனங்கள் இதிலடங்கிய சில முக்கிய பாட்டுக்களைப் பாடிக்கொண்டு போவார்கள். இந்நாடகமானது சாதாரண ஜனங்களின் மனதைக் கவர்ந்தமையால் இதினின்றும் கடல் இந்திரசபா, பர்வத இந்திரசபா, அக்னி இந்திர சபா, கமல இந்திர சபா, என்னும் நாடகங்கள் கிளம்பின. நம்மவர்கள் புதிதாய் ஒன்றை கற்பனை செய்யும் சக்தி பெரும்பாலும் இல்லாதவர்களாயிருந்தும், ஒன்றைப் பார்த்து அதுபோல் எழுதுவதில் வல்லவர்களாவே யிருந்தார்கள். மேற்சொன்ன நாடகசபைகளெல்லாம் தெருக்கூத்துக்களைப்போலன்றி, நாடகக் கொட்டகைகளில் நாடகமேடையின்மீது, திரைகள் முதலியவைகளுடன், தமிழ் நாடகங்களை நடத்தி வந்தன. இவைகளில் புஜகீர்த்தி முதலியன உபயோகப்படுத்தாமல் ஒழிக்கப்பட்டன. வேஷங்களையும் ஒழுங்காகவே தரிக்க ஆரம்பித்தனர். கட்டியக்காரன். தொப்பைக் கூத்தாடி முதலிய பாத்திரங்கள் நீக்கப்பட்டன. அதற்குப் பதிலாக ஆங்கிலேய பப்பூன் (buffoon) வேடம் தரித்தவன் வரலானான். இவனை சம்ஸ்கிருத நாடகத்து விதூஷகனுக்கு ஒருவாறு ஒப்பிட்டுக் கூறலாம்; இவ்வேடம் தரித்தவன் நாடக ஆரம்பமுதல் கடைசி வரையில் நாடகமேடையிலிருந்து சமயோசிதமாக ஹாஸ்யம் செய்து வருவான். இதை நான் சரியென்று ஒப்புக்கொண்டவன் அன்று. ஆயினும் அக்காலத்தில் இருந்ததை உள்ளபடி உரைக்க வேண்டியது என் கடமையாதல்பற்றி இதை இங்கு

கூறலானேன். ஜீவனத்திற்காக ஆடிவரும் நாடகசபைகளில், தமிழ் நாடகங்கள் நடக்கும்பொழுதும் இன்றுவரை, ஆங்கில உடைதரித்த இந்த பப்பூன்பார்ட் என்னும் ஆபாசம் இருப்பதைக் காணலாம். ஒரு முக்கியமான விஷயத்தில் மாத்திரம் இக்காலத்து நாடக கம்பெனிகளெல்லாம், புராதன மான தெருக்கூத்துகளை ஒத்திருந்தன; அது என்ன வென்றால், இந்நாடகக் கம்பெனிகளிலும் பின்பாட்டு என்பது இருந்தது; தற்காலம் வரையிலும் இருக்கின்றது; இப்பொழுது தான் கொஞ்சங்கொஞ்சமாக விடப்படுகின்றது. இக்காலத்தில் இந்த நாடகசபைகளிலெல்லாம் நாடக பாத்திரங்கள் ஆண் மக்களாகவே யிருந்தார்கள். முதல் முதல் ஸ்திரீகள் நாடகசபையைச் சேர்ந்து ஆடியது பாலாமணி யென்னும் பெண்பாலின் சபையிலேயே. அதற்குமுன் ஏகதேசமாக எப்பொழுதாவது டம்பாச்சாரி விலாசத்தில் மதனசுந்தரி வேஷம் மாத்திரம் பரத்தையர் போட்டதுண்டு, இந்த பாலாமணி கம்பெனியில் நாடகபாத்திரங்களெல்லாம் பெரும்பாலும் ஸ்திரீகளாலேயே தரிக்கப்பட்டன. இவர்கள் ஆடிய தமிழ் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் சங்கீதமே நிறைந்திருந்தது என்று கூறாமலே தெரிந்துகொள்ளலாம். அன்றியும் குல ஸ்திரீகள் இவர்கள் ஆடிய நாடகங்களைப் பார்க்க அக்காலத்தில் அருவருப்புடையவர்களாயிருந்தனர் என்றே கூறவேண்டும்.

1891 வருஷம் தமிழ் நாடக மடந்தைக்கு ஒரு முக்கியமான வருஷம் என்று கூறவேண்டும். இந்த வருஷம்தான் காலஞ்சென்ற தமிழ் அபிமானியாகிய சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் புதிய முறைப்படி "மனோன்மணியம்" எனும் தமிழ் நாடகத்தை அச்சிட்டு வெளியிட்டதாகக் கூறியுள்ளேன். அன்றியும் இவ்வருஷம் தான், ஜீவனத்தின் பொருட்டன்றி, தமிழ் பாஷையினிடத்துள்ள அன்பின் பொருட்டு தமிழ் நாடகங்களை நடத்த, சுகுணவிலாச சபை முதலிய சபைகள் பிறந்தன. இதுவரையில் கலாசாலையில் வாசிக்கும் சிறுவர்கள் எப்பொழுதாவது ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் முதலிய நாடகாசிரியர்களுடைய நாடகங்களை ஆடும் வழக்கமுண்டு. தமிழில் நாடகம் ஆட வேண்டு மென்று அவர்கள் கனவிலும் நினைத்தவர்களல்ல என்று உறுதியாய்க் கூறலாம். அதற்கு சில முக்கியமான காரணங்

கள் இருந்தன; அவற்றுள் முதலாவது, தமிழ் நாடகங்கள் ஜீவனத்திற்காக அவைகளை ஆடுபவர்கள் கையிற்பட்டு, ஹீனஸ்திதியையடைந்ததாகும். அவர்களில் பெரும்பாலர் நன்னடக்கையில்லாதவர்களாயும் கல்வி அறிவு இல்லாதவர் களும் துர்மார்க்கர்களாயுமிருந்தபடியால் நாடகமாடுவதே நிந்தைக்கு ஆளாயது. ஒருவனை இழித்துச் சொல்ல வேண்டியிருந்தால் ''அவன் கூத்தாடியாயிருக்கிறான்'' என்று சொல்லத் தக்க ஸ்திதிக்கு வந்துவிட்டது. அக்காலம் ஏகதேச சமாய் நடத்தப்பட்ட தமிழ் நாடகங்கள், குலஸ்திரீகள் பார்க்கத்தக்க வகையாய் நடத்தப்படவில்லை என்று உறுதியாய்க் கூறலாம். அன்றி மற்றொரு முக்கியமான காரணம். கற்றறிந்தவர்கள் நடத்தத்தக்க நாடகங்கள் இல்லாமையே. மேற்குறித்த குறைகளையெல்லாம் போக்க ஆதிகாரணமாயிருந்தது காலஞ்சென்ற பல்லாரி கிருஷ்ண மாசார்லு என்பவரால் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட சரசவினோத சபை எனும் தெலுங்கு நாடகசபையே என்று கூறலாம். இச்சபையானது, இதைப்போன்ற தமிழ் நாடக சபைகள், சென்னையிலும், நமது தமிழ் நாட்டிலும் ஸ்தாபிக்கப்படக் காரணமாயிருந்தபடியால் இதைப் பற்றி சில விவரங்கள் இங்கு கூறுவது அவசியமாகிறது. காலஞ்சென்ற கிருஷ்ண மாசார்லு என்பவர் பல்லாரியில் வக்கீல் வேலையைப் பார்த்திருந்தார்; ஆங்கிலம், தெலுங்கு பாஷைகளில் விற்பன்னர்; மேற்சொன்ன சரசவினோதினி சபையை ஸ்தாபித்து அதற்காக, அநேகம் தெலுங்கு நாடகங்களை இயற்றி தெலுங்கு பாஷாபிமானிகளால் ''ஆந்திர நாடக பிதா மகன்'' என்கிற பெயரைப் பெற்றவர்; அதுவரையில் தெலுங்கில் தமிழ் தெருக்கூத்துக்களுக்கொப்பாக, ''சென்சு நாடகமு'' என்பதுதான் இருந்தது. இக்குறையைத் தீர்க்க வேண்டி ஆங்கிலத்திலும், சம்ஸ்கிருதத்திலும் இருந்த சிறந்த நாடகங்களுக்கொப்பாக, தெலுங்கு நாடகங்களை இவர்தான் எழுதத்தொடங்கி, சாவித்திரி, விஷாத சாரங் கதரன், சித்ரநளீயம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், சிரகாரி, பிரமேளா, பிரஹந்நளா, பாஞ்சாலி சுயம்வரம், முக்தாவளி முதலிய நாடகங்களை இயற்றினர். இந்நாடகங்களையெல்லாம் இவர் ஏற்படுத்திய சரசவினோத சபையாரைக் கொண்டு ஆடுவித்தனர். தானும் வேஷம் தரித்து அரங்கத்தில் வந்து

ஆடினர். இச்சபையைச் சார்ந்தவர்களெல்லாம் கற்றறிந்த வர்கள்; வேறு உத்யோகமுடையவர்கள்; பாஷையிலுள்ள அபிமானத்தின்பொருட்டும், நாடகச்சாலை யில் அவர்களுக்கிருந்த அபிருசியின் பொருட்டுமே அவர்கள் மேற்கண்ட நாடகங்களை ஆடி வந்தனர். மேற்கண்ட சபையார் 1891ஆம் வருஷம் ஜூன் மாதம் முதல் முதல் சென்னைக்கு வந்து விக்டோரிய பப்ளிக்ஹால் என்னும் இடத்தில் தெலுங்கு நான்கைந்து நாடகங்கள் நடத்தினார்கள். சென்னையிலும் அனேகம் கனவான்கள் இவற்றைக்கண்டு மகிழ்ந்தனர். இதனால் இதுவரையில் நாடகத்துக்கிருந்த இழிவும், நாடகமாடுந் தொழிலுக்கு இருந்த தாழ்மையும், ஒருவிதத்தில் நீங்கியதெனவே கூறலாம். மேற்கண்ட சபையார் சென்னைக்கு வந்து நாடகங்கள் நடந்தியதின் முக்கிய பலன் யென்னவெனின், இதைப்போன்ற தமிழ் நாடகசபைகள் சென்னையில் உண்டானதேயாம். அப்படிப் பிறந்த சபைகளில் முக்கியமானதாகச் சுகுண விலாச சபையை எடுத்துக்கூறலாம். இச்சபை 1891 ம் வருஷம் ஜூலை மாதம் முதல் தேதி ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.

முற்றிற்று

அனுபந்தம்

தோடயம்

இராகம் நாட்டை - தாளம் ஜம்பை

தடையிலணிதரு சோமா சகமகிழபு சகஸ்த்ர நாமா
தழையிதழி மலர்த்தாமா சரவசரபூமா - ஜெயஜெயா
விடையில் வரு மகதேவா விரிமறை கணமொழி நாவா
வினையினருள் பெறக்காவா விரைகொளடிபூவா - ஜெயஜெயா
இடைமருவு புலித்தோலா இலகுகரத்திரி சூலா
இனியகர மதில் நீலா இறைவியொரு பாலா - ஜெயஜெயா
கடையுக நடையுலாசா கயிலைமலைதனில் வாசா
கருணையருளு மஹேசா கருதுமறை நேசா - ஜெயஜெயா

மங்களம்

இராகம் ஆநந்தபைரவி - தாளம் திரிபுடை

சிவநாதந்தனியாயுற்றுப் பரபோதந்தனையே பெற்றுக்
கலைமறிவாய் செறியாய் கதிர்மதி பிறிவாய் அறிவாயிலகிடு
மொளிவரு சித்திகள் பற்பலமகிமைகள் தருசிற்
பரமுத்தியினிலைபெற
வரவர வருள் பெருகிட முடிமிசை நிதம்நடமிடும்
நிருமலபொருட்டுகுறன்
எங்குந் தனிப்பரமாய் இலகிடுமெழிலார் கருணைக்கடலாகவே
தங்கும் மூலாதாரஞ்சாரும் - ஒரு கணபதி தனக்குந்
திருபெருதருள் -சேரும் தெய்வயானை வள்ளிக்கும்
திகழ்மாவடி வேலவர்க்கும். (ம)

ஆதி பரமனுக்கும் அமுதகலைமதி ரவியழல்விழி.
அடர்ந்தெழுஞ் சிறந்த புங்கவர் நிரந்தரம் பணிந்து துதி செயும்
அகமதில் புறமதிலனுதினமுறை அருமறைமணி முடியினில் நடமிடு
அற்புதச் சத்திக் கலையொடு புறம்வைத்துச் சுத்தச் சிவமெனுமொரு

ஆதி பரமனுக்கும் அரிய கலைமகட்கும்
நீதி திருமாலுக்கும் நிருத்தமலர் மாதுக்கும்

நிதமுறையும் அடியவர்க்கும் நிலைமைபெறுங் கலை சுருதிக்கும்
நிலைதரு மாமறை யவருக்கும் துறைதெரியுந் தலமுனிவர்க்கும்
நிலமனத் தண்டருக்கும் புகழ் நெடிய சிறுத் தொண்டர்க்கும். (ம)

கணபதி வருகிற தரு

இராகம் மோகனம் - தாளம் ஆதி

சுந்தரக் கணபதி வந்தார் - தொந்தோந்திந்தாவென
சுந்தரக் கணபதி வந்தார்
சுரர்க்கும் நரரெவர்க்கும் தத்துவமெய்க்குயிராகியு
மலரவர்பெற நொடியிற்பலவென முடிவித்திடுநல (சு)

அந்தரத்துமிருந்து துந்துமியே முழங்க
ஆகமவேதமநேகம் பணியிழைக்க

அடியவரிருவினை அடியொடி பொடிபட
வடிவுள கருணைசெய் திடுமொருகசமுக. (சு)

* * *

நான் கண்ட
நாடகக் கலைஞர்கள்

நாடகப் பேராசிரியர்

ராவ் பஹதூர்

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பி.ஏ., பி.எல்.,

அவர்களால் இயற்றப்பட்டது

என் தாய் தந்தையர்

பம்மல். விஜயரங்க முதலியார்
பம்மல். மாணிக்கவேலு அம்மாள்

ஞாபகார்த்தமாக அச்சிடப்பட்டது.

நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள்

திரு. கோவிந்தசாமி ராவ்

பழங்காலத்து தமிழ் நாடகங்கள் சீர்குலைந்து தெருக் கூத்துகளாய் மாறின பிறகு, தமிழ் நாடகத்தை உத்தாரணம் செய்தவர்களுள் காலஞ்சென்ற கோவிந்தசாமி என்பவரை ஒரு முக்கியமானவராகக் கூறலாம்.

அவர் ஒரு மஹாராஷ்டிரர். இவரது முன்னோர் சிவாஜி மன்னரது தம்பி தஞ்சாவூரை ஆள ஆரம்பித்த காலத்தில் அவருடன் வந்த பரிவாரங்களில் ஒருவராம். அவர் மஹாராஷ்டிர பிரிவுகளில் பான்ஸ்லே பிரிவினர். தஞ்சாவூரில் தனது சிறுவயதில் ஆங்கிலம் கற்று பிரவேசப் பரீட்சையில் தேறின வராய் அக்காலத்தில் நமது நாட்டை ஆண்டு கொண்டிருந்த ஆங்கில கவர்ன்மெண்டில் உத்தியோகத்தில் சொல்ப சம்பளத்தில் குமாஸ்தாவாக அமர்ந்திருந்தார். இவரது வயது சுமார் 35 ஆன காலத்தில் பூனாவிலிருந்து ஒரு மஹாராஷ்டிர நாடக கம்பெனியார் தஞ்சாவூருக்கு வந்து மஹாராஷ்டிர பாஷையில் சில நாடகங்களை நடத்தினராம். இவைகளை ஒன்றும் விடாது பார்த்துக்கொண்டிருந்த கோவிந்தசாமி ராவ் தானும் அப்படிப்பட்ட நாடகக் கம்பெனி ஒன்று ஏற்படுத்தி அதில் முன்சொன்ன நாடகங்களைப் போல தாங்களும் நாடகங்களில் நடிக்கவேண்டுமென்று ஆசை கொண்ட நல்ல உருவமும், சங்கீதக் கலையும் வல்ல சில நண்பர்களை ஒருங்கு சேர்த்து மனமோகன நாடகக் கம்பெனி என்னும் பெயருடைய நாடகக் கம்பெனியைத் தஞ்சையில் ஏற்படுத்தினராம்.

இவருக்கு இங்கிலீஷ், மஹாராஷ்டிரம் என்னும் இரண்டு பாஷைகளுமன்றி தமிழ், தெலுங்கு, ஹிந்துஸ்தானி பாஷை

களிலும் நன்றாய்ப் பேசவரும் ஆயினும் மனமோகன நாடகக் கம்பெனியின் நாடகங்களை தமிழ் பாஷையிலேயே ஆடவேண்டு மென்று தீர்மானித்தார். இவருடன் சேர்ந்த மஹாராஷ்டிர வாலிபர்களும் தஞ்சாவூர் வாசிகள் ஆன படியால் தமிழ் நன்றாய் பேசவரும். முதன் முதலில் தஞ்சாவூரில் பூனா சாங்கிலி கம்பெனியார் நடத்திய சில புராணக் கதைகளையே, தமிழில் தனது நடிகர்களுக்கு கற்பித்து அந்த நாடகங்களை தஞ்சாவூரில் ஒரு கொட்டகையில் ஆடி பெயர்பெற்றார். நல்ல பணமும் வசூலா யிற்று. அதன்பேரில் தனது கம்பெனியுடன் சென்னைக்கு வந்து, தான் தஞ்சாவூரில் ஆடிய நாடகங்களையும் ராமாயண பாரதக் கதைகளிலிருந்து எடுத்த சில நாடகங்களையும் ஆடினார்.

இவர் சென்னையில் ஆடியது செங்காங்கடையில் தற்காலம் இருக்கும் சினிமா கட்டிடத்தில் அச்சமயம் இருந்த ஒரு ஓட்டுக் கொட்டகையிலாம். நல்ல மாதிரியில் பழைய ஆபாசங்கள் ஏதுமின்றி இவர் தமிழ் நாடகங்களை நடத்துகிறார் எனும் பெயர் சீக்கிரம் பட்டணம் எங்கும் பரவலாயிற்று. ஜனங்களும் ஏராளமாக இவரது நாடகங் களைப் பார்க்கலாயினர். அக்காலம் முதலில் சனிக்கிழமை தோறும் ஆட ஆரம்பித்து பிறகு ஜனங்களின் நன்மதிப்பைப் பெறவே செவ்வாய்க்கிழமை வியாழக்கிழமைகளிலும் நாடகம் நடத்தினர். சனிக்கிழமை நாடகங்களுக்கு சில சமயங்களில் இரவு 8-30 மணிக்குமேல் டிக்கட்டுகள் கிடைக்காமலும் போவதுண்டு. ஏறக்குறைய இரண்டு வருடங்களுக்கு ஒருமுறை சென்னைக்கு வந்து இவ்வாறு தமிழ் நாடகங்களை நடத்திப் பெயர்பெற்றார். முன் சொன்னபடி இவர் செங்காங்கடை கொட்டகையிற் ஸ்திரீ சாகஸம் என்னும் ஓர் நாடகத்தை நடத்தியபோது எனது நாடகமேடை நினைவுகளில் கூறியபடி என் தகப்பனார் என்னை இதைப்பார்க்க அழைத்துக்கொண்டு போனார். அன்றியும் நாடகம் முடிந்ததும் கோவிந்தசாமி ராவுக்கு என்னை அறிமுகப் படுத்தினார். அதுமுதல் கோவிந்தசாமி ராவ் ஆயுள்பரியந்தம் எனது நண்பராக இருந்தார்.

சென்னைக்கு வரும்போதெல்லாம் என்னைத் தவறாமல் பார்ப்பார். இதுவரை அவரைப்பற்றி நான் கூறியுள்ள பல விஷயங்களை அவர் வாயிலாகவே அறிந்தேன்.

அவர் பெரிய உருவமுடையவர். பரந்தமுகம், விசாலமான கண்களையுடைவர். கம்பீரமான குரலுடன் பேசும் சக்திவாய்ந்தவர். சாதாரணமாக பூனா மஹாராஷ்ட வீரர்கள் அணியும் தோவத்தியையும் நீண்ட சட்டையையும் அதன் பேரில் ஒரு சால்வையும் அணிவது அவர் வழக்கம். தலையில் மஹாராஷ்டிரர்கள் அணியும் சரிகை முகப்புடைய அணியை அணிவார். தஞ்சாவூர் அரசர்களைப்போல் கல் மீசை வைத்திருந்தார். இவர் நடத்திய தமிழ் நாடகங்களுள் முக்கிய மானவை:- ராம்தாஸ் சரித்திரம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், திரௌபதி வஸ்திராபரஹணம், தாரா சசாங்கம், கோபிசந்து, கர்ணவதம், அபிமன்யு, சிறுத் தொண்டர் முதலியன. இதில் வேடிக்கை யென்னவென்றால் இந்த நாடகங்களில் ஒன்றேனும் தமிழில் அக்காலத்தில் அச்சிலும் கிடையாது. ஓலை ஏட்டிலும் கிடையாது. பிறகு இவர் எப்படி அந்நாடகங்களை நடத்தினார் என்று நீங்கள் கேட்கலாம். அதற்குப் பதில் ஒரு புதிய நாடகத்தை எடுத்துக்கொண்டு எப்படி ஒத்திகை நடத்தினார் என்று நான் கூறுவதால் நீங்கள் அறிந்துகொள்வீர்கள். ஒரு புதிய நாடகத்தை அவர் ஆடவேண்டுமென்று தீர்மானித்தால் அக்கதையை ராமாயணத்திலிருந்தோ, பாரதத்திலிருந்தோ மற்ற எவ்விடத்திலிருந்தோ அதைப் படித்துவிட்டு தனது நடிகர்களை எல்லாம் தனது எதிரில் உட்காரவைத்துக் கொண்டு அக்கதையை விரிவாக அவர்களுக்குத் தெரிவிப்பார். பிறகு தனக்குத் தகுந்த ஒரு பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொண்டு மற்றவர்களுக்கு அவரவர்களுடைய சரீர சாரீரங்களுக்கு ஏற்றபடி பகிர்ந்து கொடுப்பார். அதன்பின் நடக்கவேண்டிய ஒவ்வொரு காட்சியின் சாராம்சங்களை விரிவாகக்கூறி அதில்வரும் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் பேசவேண்டிய விஷயங்களைப் பற்றியும் நடக்கவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களைப்பற்றியும் தன்னால் இயன்ற அளவு விவரமாய் எடுத்துரைப்பார். பிறகு இரண்டாம், மூன்றாம்

ஒத்திகைகளில் எல்லா பாத்திரங்களையும் அவர்கள் பாகத்தின்படி வசனத்தைப் பேசச் சொல்வார். அவர்கள் பேசும்போது ஏதாவது திருத்தவேண்டிய விஷயங்கள் இருந்தால் திருத்துவார். அதன் பிறகு கடைசி ஒத்திகைகளில் அவர்கள் பாடவேண்டிய பாட்டுகளை மஹாராஷ்டிரம், தெலுங்கு, தமிழ் நூல்களிலிருந்து எடுத்து அவர்களுக்குக் கற்பிப்பார். அவ்வளவுதான்.

இனி அவர் சாதாரணமாக தமிழ் நாடகங்களை நடத்தியதைப் பற்றி கொஞ்சம் கூறுகிறேன். நாடகமானது ஒன்பது மணிக்கு ஆரம்பமாகும் என்று பிரசுரித்தபோதிலும் அன்ரமணி முக்கால் மணி பொறுத்துத்தான் துவக்கமாகும். அந்த துவக்கமும் திரைக்குப் பின்னால்தான். முதலில் கோவிந்தசாமிராவ் தனது இஷ்டதேவதையாகிய ஸ்ரீராமர், சாமுண்டீஸ்வரி இவர்கள் ஸ்தோத்திரத்தைப் பாடுவார். பிறகு டிராப் படுதாவுக்கு முன் வந்து நிற்க விதூஷகன் வந்து அவருடன் பேசுவான். இவ்விருவர்களுடைய சம்பாஷணை யினால் இன்ன நாடகத்தின் கதை என்று சபையோருக்கு விளங்கும். இதெல்லாம் ஆன பிறகு தான் சரியான நாடகம் ஆரம்பமாகும். நாடகம் முடிவதற்கு சுமார் 5 மணி நேரமாகும். இதில் இன்னொரு வேடிக்கை யென்ன வென்றால் ஒரே நாடகத்தை இரண்டு முறை ஒருவர் பார்ப்பதினால் சங்கீதப் பாட்டுகள் ஒரே மாதிரி இருந்த போதிலும் நடிகர்கள் பேசும் வசனம் எவ்வளவோ மாறி வரும். இதற்குக் காரணம் முன்பே கூறியுள்ளேன். இவரது நாடகங்களில் விதூஷகன் வேடம் பூணும் பஞ்சநாதராவ் சற்றேறக் குறைய எல்லாக் காட்சிகளிலும் தோன்றி சமயோ சிதமாய் விகடவார்த்தைகளை நாடக பாத்திரங்களுடன் பேசுவான். நாடகம் முடிந்தவுடன் மகிஷாசுர மர்த்தினி திரைவிடப்படும். அதற்கும் மேடையின்மேல் நிற்கும் எல்லா நடிகர்களுக்கும் திரி ஒன்று ஏற்றப்பட்ட ஒரு கலியாண பூசணிக்காய் சுற்றி உடைப்பது வழக்கம்.

இனி கோவிந்தசாமிராவ் அவர்கள் நடித்த பாத்திரங் களைப் பற்றி கொஞ்சம் கருதுவோம். எனக்கு ஞாபகம் இருக்கும் வரையில் பாதுகாபட்டாபிஷேகத்தில் இவர்

பரதனாக நடித்ததும் கோபிசந்தில் கோபிசந்தாக நடித்ததும் ராம்தாஸில் நவாப்பாக நடித்ததும் தான் ஜனங்களின் மனதைக் கவர்ந்தன என்பேன். இந்த முக்கிய பாத்திரங்களில் இவர் சோக பாகத்தை நடிக்கும் போதெல்லாம் சபையில் நாடகத்தைப் பார்க்க வந்திருக்கும் பெரும்பாலோர் கண்ணீர் விட்டு அழுவதை நான் பார்த்திருக்கிறேன். அவ்வளவு உருக்கமாக நடிப்பார். ராம்தாஸில் நவாப்பாக ஐதராபாத்தில் ஒருமுறை இவர் நடித்ததற்காக அதைப் பார்த்த பல மகம்மதிய தனவான்கள் இவருக்குப் பொற்பதக்கம் அளித்து கீன்காப் சால்வை முதலிய மரியாதைகள் செய்ததாகக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். தாராசசாங்கத்தில் இவர் பிரகஸ்பதியாக நடித்தது சாதாரண ஜனங்களின் மனதைக் கவராவிட்டாலும் என் மனதைக் கவர்ந்தது. ஏறக்குறைய எல்லா நாடகங்களிலும் மந்திரி, பிரதானி முதலிய சில்லரை பாத்திரங்களையும் சமயோசிதமாக இவர் தரிப்பது வழக்கம். அவைகளிலும் மிகவும் பொருத்தமாக நடிப்பார்.

இவர் மனமோஹன நாடக சபையில் நடிப்புக் கலையில் தேர்ச்சி பெறச் செய்த இவரது மாணவர்களுள் முக்கிய மானவர்கள் கோனேரிராவ், வீராசாமிராவ் என்னும் அயன் ராஜபார்ட்டு நடிகர்களும் சுந்தரராவ், குப்பண்ணராவ் எனும் அயன் ஸ்திரீ பார்ட் நடிகர்களுமாம். இவர்களெல்லாம் கொஞ்ச காலத்திற்குப் பிறகு மனமோஹன நாடகக் கம்பெனியை விட்டுப் பிரிந்து தாங்கள் ஏற்படுத்திய சொந்த நாடக கம்பெனிகளில் பெரும்பாலும் நடிக்க ஆரம்பித்தனர். இதுவே கோவிந்தசாமிராவின் நாடகக் கம்பெனி கலைந்து போனதற்கு முக்கிய காரணம். தனது கம்பெனி கலைந்த பிறகு சுந்தரராவ் முதலியோருடைய கம்பெனிகளில் தான் சூத்திர தாரனாக இருந்து சில வருடங்கள் நடத்தி வந்தார். கடைசியாக பாலாமணி நாடகக் கம்பெனியில் சூத்திர தாரனாக ஊதியம் பெற்று தமிழ் நாடகத்திற்காக உழைத்த னர். ஆகவே ஆயுள் பர்யந்தம் தமிழ் நாடகத்திற்காகவே உழைத்தனர் என்று ஒருவாறு கூறலாம்.

திரு. பஞ்சநாத ராவ்

இவர் கோவிந்தசாமிராவ் கம்பெனியில் ஆதி முதல் கடைசிவரையில் விதூஷகனாக நடித்தவர். அதில் நல்ல பெயர் பெற்றவர். கதை ஆரம்பமாகுமுன் படுதாவுக்கு முன்பாக இவர் தலையில் வேப்பிலையை கட்டிக் கொண்டு வந்து அக்காலத்திய மராட்டிய கம்பெனிகளின் வழக்கப்படி கூத்தாடிவிட்டு எதிரிலிருக்கும் சூத்திரனுடன் வேடிக்கையாய் பேசுவார். இவர் சமயோசிதமாய் வேடிக்கையாய் பேசுவதில் மிகவும் நிபுணர். அதற்கு ஒரு உதாரணம் மாத்திரம் இங்கு எழுதுகிறேன். ஒரு சனிக்கிழமை நாடகம் 9 மணிக்கு ஆரம்பம் என்று பிரசுரம் செய்திருந்த போதிலும் பத்து மணி வரையில் கோவிந்தசாமிராவ் வரவில்லை. அதற்கு மேல் அவர் வந்தபோது ஜனங்கள் கொஞ்சம் கலகம் செய்ய, பஞ்சநாத ராவ் தன் கையால் அவர்களை அமர்த்திவிட்டு கோவிந்தசாமி ராவ் அவர்களுடன் பேசியதை இங்கு எழுதுகிறேன். இப்படி வாருங்களையா. நீங்கள் தானே இந்த நாடக சூத்திரதாரர் 9 மணிக்கு ஆரம்பம் என்று பிரசுரம் செய்து விட்டு 10 மணிக்கு மேலாகவா ஆரம்பம் செய்வது? இது சென்னைப்பட்டணம் தெரியுமா? தஞ்சாவூர் நாட்டுப் புறமல்ல, அங்கு நடப்பதுபோல் இங்கு நடக்கலாகாது, இப்படி நீங்கள் காலதாமதம் செய்ய ஆரம்பித்தால் உங்கள் கம்பெனியின் பாயை, சுருட்டிக் கொண்டு தஞ்சாவூர் போய் சேரவேண்டியது தான், கபர்தார்!'' என்றார். இதைக் கேட்டவுடன் வந்திருந்த ஜனங்கள் நகைத்து விட்டார்கள். அவர்கள் கோபமும் தணிந்தது, நாடகமும் சரியாக நடிக்கப்பட்டது.

திரு. சுந்தர ராவ்

இவர் மேற்சொன்ன கோவிந்தசாமி ராவ் கம்பெனியில் முக்கிய ஸ்திரீ பாத்திரமாக நடித்தவர். ஆயினும் நான் பார்த்த போது ஸ்திரீ வேஷத்திற்கு தகுந்த உருவமில்லை. மிகவும் பெருத்த உடம்பையுடையவர். அதிலும் கறுப்பு, ஆயினும் சங்கீதம் மாத்திரம் நன்றாய் கற்றவர். இவருடைய பாட்டை கேட்பதற்கே ஜனங்கள் நாடகத்திற்கு வருவார்கள். இவர் 'சாவேரி' ராகம் பாடுவதில் மிக்க கீர்த்தி பெற்றிருந்தார். எந்த

நாடகத்தில் என்ன பாட்டைப் பாடினாலும் சாவேரி, சாவேரி என்று ஜனங்கள் கத்துவார்கள். அதற்காக ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் சாவேரி பாடித்தான் ஆகவேண்டும். இவரது நடிப்புக் கலையைப் பற்றி நான் அதிகமாகக் கூறுவதற் கில்லை. இவர் தானாக ஒரு நாடகக் கம்பெனியைப் பிறகு ஏற்படுத்தினார்.

திரு. குப்பண்ண ராவ்

இவர் கோவிந்தசாமி ராவ் கம்பெனியில் இரண்டாவது ஸ்திரீ வேடம் தரித்தவர். மேற் சொன்ன சுந்தர ராவுக்கு நேர் விரோதமான குணங்களை உடையவர். உடல் சிறுத்தவர், சிவப்பு மேனியுடையவர், சங்கீதமே பாடத்தெரியாதவர், ஆயினும் நடிப்புக் கலையில் மாத்திரம் நிபுணர். இவர் தாரா சசாங்கம் என்னும் நாடகத்தில் தாரையாகவும் ஸ்திரீ சாகசம் என்னும் நாடகத்தில் ராஜ குமாரியாகவும் நன்றாய் நடித்ததை நான் நேரில் பார்த்திருக்கிறேன். இவர் என்னுடைய லீலாவதி சுலோசனா நாடகத்தில் லீலாவதியாக மிகவும் நன்றாய் நடித்தார். அவர் அச் சமயம் நூதனமாக ஒரு விஷயத்தை நடித்ததைப் பற்றி எனது நாடக மேடை நினைவுகளில் எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறேன். இவர் பல வருடங்களுக்குப் பின் அதே லீலாவதி வேடத்தை பாலாமணி கம்பெனியில் நடித்ததைப் பார்த்திருக்கிறேன். அப்போது சுமார் 45 வயதிற்கு மேற்பட்டவராயிருந்த போதிலும் கொஞ்சமும் தளராமல் இளவயதில் நடித்தபடியே அப்போதும் நன்றாய் நடித்தார். இது ஒரு மெச்சத்தக்க விஷயம்.

திரு. நாராயணசாமி பிள்ளை

இவர் சுப்பிராயாசாரி கம்பெனியில் அரிச்சந்திரா நாடகத்தில் மயானத் தோட்டியாக நடித்தவர். அந்த கம்பெனி பிரிந்த பிறகு தானாக ஒரு நாடக கம்பெனியை ஏற்படுத்தி முக்கிய பாத்திரங்களை நடித்து வந்தார். இவரது சங்கீதம் அவ்வளவு உயர்தரம் அல்ல. ஆயினும் நடிப்பதில் கெட்டிக்காரர். இவர் நடித்ததைப் பன்முறை பார்த்திருக் கிறேன். ஒரு முறை தன் கம்பெனியை அழைத்துக் கொண்டு இலங்கைக்குப்போய் பல நாடகங்கள் நடித்தார். இவர் தமிழ்

நாடகத்திற்கு முக்கியமாக செய்த தொண்டு, அச் சமயம் இலங்கையில் பிரபலமாயிருந்த கண்டிராஜன் கதையை நாடகமாக எழுதச் சொல்லி மிகவும் நன்றாய் நடித்ததேயாம். அந்த நாடகத்திற்காக கண்டி அரசர்கள் முதலியோர் அக் கதை நிகழ்ந்த காலத்தில் எந்தெந்த உடையை தரித்தார்களோ அதே மாதிரியாக கொஞ்சமும் மாறுபாடில்லாமல் நடிகர்களை உடைகள் தரிக்கச் செய்து நடத்தியதேயாம். இது தான் முதல் முதல் காலத்திற்கேற்ற கோலம் நடிகர்கள் பூண்டது என்று ஒருவாறு நான் கூறக்கூடும் இதன் பிறகுதான் மற்ற நாடக சபைகள் (சுகுண விலாச சபையார் உட்பட) இந் நல் வழக்கத்தைத் தொடர ஆரம்பித்தது என்று கூறலாம்.

திரு. சுப்பிராய ஆசாரி

ஒரு நாள் நான் தெரு திண்ணையில் நின்றுகொண்டு என் நண்பர் ஒருவருடன் பேசிக்கொண்டிருக்கையில் ஒரு கிழவனார் கையில் தடியுடன் நடந்துபோனார். என் நண்பர் இவர்தான் சுப்பிராய ஆசாரி என்று சுட்டிக் காட்டினார். அப்போது நான் இவர்தானா அரிச்சந்திரனாக நடிப்பவர்? என்று ஆச்சரியத்துடன் சொன்னேன். பிறகு கொஞ்ச காலம் பொறுத்து இவர் நடிப்பதைப் பார்க்க வேண்டுமென்று என் வீட்டருகில் அக்காலத்திலிருந்த ஓர் வெளியில் மூங்கிலால் போட்டிருந்த நாடகக் கொட்டகைக்குப் போனேன். அன்று சுப்பிராய ஆசாரி மயான காண்டத்தில் அரிச்சந்திரனாக நடித்ததைப் பார்த்தபோது நான் அன்று பார்த்த கிழவனாரா என்று ஆச்சரியப்பட்டேன். மிகவும் முடுக்காயும் நடுவயது டையவராயும் அச்சமயம் தோன்றினார். அப்போதுதான் மாறுவேடம் பூணுவதின் மகிமையைக் கண்டேன். இவர் நன்றாகப் பாடினார். ஆயினும் மயானத்தில் தோட்டியாக இருந்த இவர் தலையில் ஒரு சரிகை பேட்டணிந்த குட்டையையும் தோளில் விலையுயர்ந்த பனாரஸ் சால்வை யும் மாட்டிக் கொண்டு கையில் ஒரு வெள்ளித்தடியும் பிடித்துக் கொண்டிருந்தார். இது அக் காலத்திய ஓர் வழக்கம் என்பதற்கு சந்தேக மில்லை. இருந்தாலும் தவறு தவறுதான். இவர் அரிச்சந்திரன் வேடம் தவிர வேறு பாத்திரங்களில் நடித்ததாக எனக்குத் தெரியவில்லை. இவர் பெங்களூர் அப்பாவு பிள்ளையை தன் குருவாகக் கொண்டவர்.

திரு. சுந்தர ஆசாரி

இவர் மேற் சொன்ன சுப்பிராய ஆசாரி கம்பெனியில் சத்தியகீர்த்தியாக (அரிச்சந்திரன் மந்திரி) பல வருடங்கள் நடித்தவர், நன்றாகப் பாடுவார். நடிப்புக் கலையிலும் தேர்ச்சியுடையவர். சுப்பிராய ஆசாரி கம்பெனி கலைந்த பிறகு இவர் சொந்தமாக ஒரு நாடக கம்பெனியை நடத்தினார். ஒரு முறை சென்னையில் நாடகக் கொட்டகை அகப்படாது பச்சையப்பன் கலாசாலைக்கு எதிரிலுள்ள மைதானத்தில் ஒரு கூடாரத்தை அடித்து அதில் சில நாடகங்களை நடத்தினார். அவற்றுள் ஒன்றாகிய சாரங்கதரன் நாடகத்தை நான் நேரில் பார்த்தது ஞாபக மிருக்கிறது. அச் சமயம் கதாநாயகனாகிய சுந்தராசாரியும் கதா நாயகியாகிய அப்பாவு பத்தரும் மிகவும் நன்றாய் நடித்த போதிலும் என் மனதை கவர்ந்த நடிகன் விதூஷகன் வேடம் பூண்ட கோபாலன் என்னும் ஓர் பிராமண சிறுவனே. இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த பிறகுதான் நான் இந் நாடகத்தை கொஞ்சம் கதையை மாற்றி எழுதினேன்.

திரு. கன்னையா

இவர் ஆதியில் சுப்பிராயாசாரி கம்பெனியில் தோட்டிச்சியாக வேடம் பூண்டு நல்ல பெயர் எடுத்தவர். பிறகு சுப்பிராயாசாரி கம்பெனி பிரிந்த பின் தானாக ஒரு நாடக கம்பெனியை ஆரம்பித்தார். இவர் வைஷ்ணவர்களுள் சாத்தாணி பிரிவைச் சேர்ந்தவர். மிகவும் சிறந்த பக்திமான். ஆகவே தனது கம்பெனியில் முக்கியமாக வைஷ்ணவ நாடகங்களையே நடத்தினார். அவ்வாறு நடத்தி பொருள் சேர்த்தபின் இராமாயண நாடகம், கிருஷ்ண லீலா நாடகம் என்னும் நாடகங்களை வெகு விமரிசனையாக நடத்திப் பெயர் பெற்றார். இதன் பிறகு தசாவதாரம் என்னும் ஓர் நாடகம் நடத்தி மிகவும் புகழ்பெற்றார். அந்த தசாவதாரம் நாடகத்திற்காக தான் சேர்த்த பொருள்களை எல்லாம் செலவழித்து காட்சிகளையும் நடிகர்களுடைய ஆடை ஆபரணங்களையும் பார்ப்பவர்களெல்லாம் பிரமிக்கும் படி செய்தார். இதன் பலனாக அந்த தசாவதாரம் நாடகம் நூற்றுக் கணக்கான தடவையாக சென்னையில் பீபில்ஸ் பார்க்

வடமேற்கிலிருந்த கொட்டகையில் நடத்தப்பட்டது. காட்சிகள் முதலியனவெல்லாம் மிகவும் நன்றாகவும் பார்ப்பவர்களுடைய கண்களை கவருவனவாகவும் இருக்க வேண்டுமென்பது இவரது ஒரே கோரிக்கை. அவற்றிற்காக எவ்வளவு பொருள் செலவானாலும் அதை கவனிப்பதில்லை. அன்றியும் குறித்த காலப்படி நாடகங்கள் ஆரம்பிப்பதில் மிகவும் ஈடுபட்டவர். நடிகர்களையும் பாத்திரங்களுக்குத் தகுந்தபடி தேர்ந்தெடுப்பதில் மிகவும் நிபுணர். இப்படிப் பட்ட பல காரணங்களால் இவர் கையில் பொருள் அதிகமாய் சேர்ந்தது. இப் பெரும் பொருளை எல்லாம் செலவழித்து இதன் பிறகு பகவத் கீதை என்னும் நாடகத்தை புதிய முறையில் எழுதச் சொல்லி நடத்த ஆரம்பித்தார். இந் நாடகத்திற்காக லட்ச ரூபாய்க்கு மேல் செலவழித்தார் என்று நான் சொல்வதானால் மிகையாகாது. இந்நாடகமானது பீபில்ஸ் பார்க் கொட்டகையில் 1008 தடவை ஆடப்பட்ட தென்று எனக்கு அதில் கிருஷ்ண வேஷதாரியாக நடித்தவர் நேரில் சொல்லியிருக்கிறார். இம் மாதிரியாக ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களிலும் ஒரே நாடகம் 1008 தடவைக்கு மேல் நடத்தப்பட்டதாக நான் கேட்டதும் இல்லை. அப் பெருமை காலஞ் சென்ற கன்னையா அவர்கட்குத்தான் உரித்தாயது. முதலில் தினம் ஒரு முறை ஆட ஆரம்பித்து வரவர டிக்கட்டுகள் இல்லாமல் ஜனங்கள் காத்திருக்கிறார்கள் என்று அறிந்தவராய் சில தினங்களில் அவர்கள் சௌகர்யத்திற்காக இரண்டு முறையும் நடத்திவந்தார். சென்னையில் இந்நாடகத்தைப் பாராத நாடகாபிமானி ஒருவரும் இல்லை என்றே கூற வேண்டும். இதைப் பார்க்க வேண்டுமென்று ஜனங்கள் மதுரை, திருநெல்வேலி முதலிய இடங்களிலிருந்தும் வந்தார்கள் என்பதை நான் அறிவேன். பலர் இதை மூன்று நான்கு முறை திருப்பி திருப்பிப் பார்க்கவிரும்பி அப்படியே செய்தனர் என்பதையும் நான் அறிவேன். பகவத்கீதைக்கு அப்புறம் இவர் ஒரு பெரிய நாடகத்தையும் நடத்தியதாக எனக்கு ஞாபகமில்லை.

இவர் மிகச் சிறந்த விஷ்ணு பக்தர். தன்னை ஆண்டாள் குமாரன் என்று வேடிக்கையாய் கூறிக் கொள்வது வழக்கம்.

ஸ்ரீவில்லிபுத்தூரில் கோயில் கொண்டிருக்கும் சூடிக்கொடுத்த நாச்சியாருக்குப் பதினாயிரத்திற்கு மேற்பட்ட ஒரு பொன் குடத்தை தானமாகக் கொடுத்தார்.

இவர் மனம் போல் மாங்கல்யம் என்னும் தூய்மையான மனதுடையவர். இதற்கு ஒரு உதாரணத்தை மாத்திரம் இங்கு எழுதுகிறேன். ஒரு முறை யார் நாடகமாடுவது ஒரு கொட்டகையில் என்று இவரது கம்பெனிக்கும் ஆரிய கானசபா என்னும் மற்றொரு நாடக கம்பெனிக்கும் ஒரு வியாஜ்யம் சென்னை ஸிடி ஸிவில் கோர்ட்டில் நடத்தப்பட்டது. அதன் ஜட்ஜாயிருந்தவர் இதை நான் தீர்மானிப்பதைவிட நாடகங்களில் ஈடுபட்டிருக்கும் சம்பந்த முதலியாரை மத்யஸ்தராய் ஏற்படுத்திக் கொள்ளுங்கள் என்று சொல்லி இருதரத்தாரையும் அதற்கிணங்கும்படி செய்து இந்த வியாஜ்யத்தை என்னிடம் அனுப்பினார். இருதரத்தாரும் ஒப்புக் கொண்டார்கள். நான் இரு தரத்தாரையும் நன்றாய் விசாரித்து கன்னையா அவர்களுக்கு விரோதமாக ஆரியகான சபையார் பட்சம் தீர்மானம் செய்தேன். அப்படியே டிக்ரியும் ஆய்விட்டது. இப்படி யிருந்தும் சில மாதங்களுக்குப் பின்பு நான் கொடையாளி கர்ணன் என்னும் நாடகத்திற்கு ஒத்திகை செய்து கொண்டிருப்பதைக் கேள்விப்பட்டு, தான் நேரில் வந்து பார்த்து எனக்காக வென்று பொன் முலாம் பூசிய கவசகுண்டலங்கள் முதலிய ஆபரணங்களை செய்து கொடுத்ததுமன்றி அந் நாடகத்திற்கு வேண்டிய இரண்டு மூன்று குதிரைகள் பூட்டிய ரதங்களை தன்செலவில் செய்து நன்கொடையாக சுகுண விலாச சபைக்கு கொடுத்தார். கடைசி ஒத்திகையில் தான் அருகிலிருந்து ரதங்களை நடத்தும் விஷயங்களை எங்களுக்குக் கற்பித்தார். திருவள்ளுவர் வாக்கின்படி இவர் செய்யாமற் செய்த உதவிக்கு நான் என்ன கைம்மாறு செய்யக் கூடும். இப்போது எழுதுகிறேன் அதுதான் நான் செய்யக் கூடிய கைம்மாறு ஆகும். இவரது ஆன்மா ஆண்டாளின் திருவடியின் கீழ் என்றும் நிலைத் திருக்குமாக.

திரு. கிட்டப்பா அவர்கள்

இவரது பெயர் கிருஷ்ணசாமி என்றிருந்தும் எல்லோரும் இவரை கிட்டப்பா என்றே அழைப்பார்கள். மேற்சொன்ன கன்னையா கம்பெனியில் இவர் சிறு வயதிலேயே சேர்ந்து நடித்து வந்தார். கன்னையா அவர்களால் இவர் நடிப்புக் கலையைக் கற்றார். பிறகு பெரியவனான பிறகு இவரே அக்கம்பெனியில் முக்கிய பாத்திரங்களை நடித்து வந்தார். இவரது சங்கீதம், மிகவும் சிலாகிக்கத் தக்கது. கந்தர்வகானம் என்றே இதை சிலர் கூறக் கேட்டிருக்கிறேன். பாடுவதில் மூன்று ஸ்தாயிகள் வரை எட்டுவார். அப்படியிருந்தும் ஒரு அபஸ்வரமாவது கேட்கப்படாது. இவரும் ஸ்ரீமதி சுந்தராம்பாளும் ஒரு நாடகத்தில் நடிக்கிறார்கள் என்று பிரசுரம் செய்யப்பட்டால் நாடக தினத்திற்கு மூன்று நான்கு நாட்களுக்கு முன்பாகவே டிக்கட்டுகள் ஆகிவிடும். ஒரு முறை பீபில்ஸ் பார்க் கொட்டகையில் சுகுண விலாச சபையார் லீலாவதி சுலோசனா நாடகத்தை ஒரு தர்ம பண்டுக்காக நடத்திய போது நான் ஸ்ரீதத்தனாக வேஷம் தரித்துக் கொண்டிருக்கையில், நான் அதுவரையில் நாடகங்களில் தரித்த விலையுயர்ந்த ரத்னங்கள் இழைத்த நகைகளையும் பொன் நகைகளையும் எடுத்துக் கொண்டு வந்து ''நீங்கள் இவைகளில் என்ன வேண்டுமென்றாலும் அணியுங்கள்'' என்று அன்புடன் கேட்டார். அதற்கு நான் ''நீ கேட்டதே போதும் எனக்கு, மிகவும் சந்தோஷம் நான் இன்று நடிக்கும் நாடகத்தில் சன்யாசி வேடம் பூண வேண்டியவனாயிருக்கிறேன். பிறகு வேண்டுமானால் கேட்டனுப்புகிறேன்'' என்று நான் பதில் சொன்னது ஞாபகமிருக்கிறது. இப்படிப்பட்ட நற்குணவானாயிருந்த போதிலும் தன் உடல் நலத்தை பாதுகாக்காதபடியால் இளவயதிலேயே இவர் பரலோகம் சென்றார். இதை நான் இங்கு எழுதுவது இவரது குற்றத்தைக் கூறும் பொருட்டன்று. நடிகர்கள் முக்கியமாக தங்கள் உடல் நலத்தை ஜாக்கிரதையாய் பாதுகாக்கவேண்டுமென்றுதான்.

ஸ்ரீமதி கே. பி. சுந்தராம்பாள்

இப் பெண்மணி சிறுவயதிலேயே நாடகங்களில் நடிக்க ஆரம்பித்தார்கள். பெரியவர்களானவுடன் முக்கிய பாத்திரங் களில் நடிக்கத் தொடங்கினார்கள். பன்முறை கிட்டப்பா அவர்களுடன் கதா நாயகியாக நடித்து பெரும்பெயர் பெற்றார்கள். நடிப்பதில் மிகவும் திறமை யுடையவர்கள். ஆயினும் இவருடைய பெயர் தமிழ் நாடெங்கும் பரவச் செய்தது இவர்களுடைய அபாரமான சங்கீதக் கலையே. நல்ல ராக தாள ஞானமுடையவ்ர். நான் கண்ட அளவில் இவர்களுடைய சங்கீதத்தில் ஈடு ஜோடு இல்லாத பெருமை இவர்கள் பக்க வாத்தியங்கள் இல்லாமலே மிகவும் இனிமையாகப் பாடும் திறமேயாம். அநேக சங்கீத வித்வான்கள் பக்க வாத்தியத்தோடு பாடுவது ஒரு மாதிரியாக இருக்கும். பக்க வாத்தியம் இல்லாமல் பாடுவது வேறு ஒரு மாதிரியாய் இருக்கும். இவரது பாட்டில் அப்படியில்லை. பக்க வாத்தியங்கள் இல்லாமல் பாடினாலும் மிகவும் காதுக்கு இனிமையாயிருக்கும். இது ஒரு அரிய குணம். காலஞ் சென்ற கிட்டப்பா அவர்கள் ஆடவர்களுள் சங்கீதத்தில் எப்படி பெயர் பெற்றாரோ அப்படியே பெண்டிருக்குள் இவர்கள் பெயர் பெற்றனர். இவர்கள் எப்போதும் ஸ்திரீ வேடம் தான் தரிப்பது வழக்கம். ஒரு முறை வடக்கிலிருந்து வந்த பேசும்படம் பிடிக்கும் முதலாளியின் வேண்டுகோளிற் கிணங்கி நந்தனாராக - ஆண் வேடம் தரிக்க இசைந்தார்கள். அப்படம் சரியாக சோபிக்கவில்லை. இதற்கு ஒரு முக்கிய காரணம் ஒரு பெண்மணி ஆண் வேடம் தரித்து கழனிகளில் வேலை செய்யும் ஆதி திராவிடன் வேடம் தரிப்பது மிகவும் அசாத்தியமான காரியம். இதற்கு மேல் நான் சொல்வதற் கில்லை. இவர்களும் இனி ஆண் வேடம் தரிப்பது இல்லை என்று தீர்மானித்தார்கள் என்று நினைக்கிறேன். நந்தனா ருக்குப் பின் மணிமேகலை என்னும் பேசும் படத்தில் கதாநாயகியாக நடித்தார்கள். இது யாது காரணத்தாலோ முதலில் காட்டிய போது ஜனங்களுக்குத் திருப்தியாயில்லை. அதன் பேரில் அந்த படம் எடுத்தவர் ஹிந்து பத்திரிகை ஆசிரியராக இருந்த காலஞ்சென்ற எனது நண்பர் ஸ்ரீமான் ஸ்ரீனிவாசன் அவர்களிடம் போய் கேட்க, அவர் பிலிம்

முதலாளியை என்னிடம் அனுப்பினார். அதன் பேரில் அம்முதலாளி அந்த படத்தை சீர்திருத்தி நன்றாக செய்து கொடுக்க வேண்டுமென்று என்னை கேட்க, நான் அதற்கிசைந்து கோயமுத்தூருக்குப் போய் பல விஷயங்களில் அதை மாற்றி என்னால் இயன்ற அளவு திருத்திக் கொடுத்தேன். அதன் பேரில் அப்படம் நன்றாய் ஓடியது என்று அறிந்தேன். அச்சமயம் ஏறக்குறைய மூன்று மாதம் இவர்களுடன் பழகலானேன். அப்போது அவர்ளுடைய ஓர் சிறந்த நற்குணத்தைக் கண்டு மகிழ்ந்தேன். அதாவது சுந்தராம்பாள் கிட்டப்பாவுடன் பன்முறை கதாநாயகியாக நடித்ததைக் கருதி மேற்படி கிட்டப்பா அகாலமரண மடைந்த உடனே இவர்கள் அதுமுதல் கைம்பெண் வேடத்தை எப்பொழுதும் தரித்ததாகும். பேசும் படங்களில் நடிக்கும் காலம் தவிர மற்ற காலங்களில் எல்லாம் வெள்ளை உடையே (வெண் பட்டாடையே) தரித்து ஆபரணங்கள் ஒன்றும் போடாமல் வாழ்ந்து வந்தனர். இப்போதும் அப்படியே இருக்கின்றனர். இது மிகவும் மெச்சத் தக்க குணமாம். 1957-வது ஆண்டில் சுதந்திர போராட்ட நூற்றாண்டு விழாவில் நாடகத் தமிழுக்காக எனக்கும் ஓர் சிறந்த பொற் பதக்கமும் வெள்ளி வேலைப் பாடமைந்த தட்டையும் சென்னை ராஜாஜி ஹாலில் கூட்டிய ஓர் பெரும் கூட்டத்தில் அளித்த போது இசைத் தமிழில் பெருமை பெற்றதற்காக ஸ்ரீமதி கே.பி. சுந்தராம்பாளுக்கும் அதேமாதிரி பொற் பதக்கமும், வெள்ளித் தட்டையும் அளித்தனர். இவர்கள் இன்னும் ஜீவந்தராய் இருப்பது இசை அபிமானிகளுடைய பெரும் பாக்கியமாம். இவர்கள் இவ்வருடம் தேசீய பாதுகாப்பு நிதிக்காக ஒரு பெரும் தொகையை நன்கொடை கொடுத்ததை நான் சந்தோஷமாய் எழுத வேண்டியவனாயிருக்கிறேன். இவர்கள் தற்காலம் வசிக்கும் திருப்பாண்டிக் கொடுமுடி என்னும் ஊரிலிருக்கும் சிவபெருமானது அருளால் பல்லாண்டு வாழ்ந்து தமிழ் நாடகக்கலையை இன்னும் முன்னேறச் செய்வார்களாக!

திரு. எம். கந்தசாமி முதலியார்

இவர் முதன் முதல் சுகுண விலாச சபையில் நடித்தவர். மனோகரன் நாடகத்தில் வசந்த சேனை வேடம் தரித்தார். இவர் பிற்பாடு பல நாடக சபைகளைச் சேர்ந்து மற்றவர்கள் எழுதிய நவீனங்களில் சிலவற்றை நாடக ரூபமாக எழுதிக் கொடுத்தார். இவ்வாறு அவரால் எழுதப்பட்டவை இராஜாம் பாள், இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, மோகனசுந்தரம், ஆனந்த கிருஷ்ணன், மேனகை முதலியவை. சுகுண விலாச சபையில் மனோகரா நாடகத்தில் நான் மனோகரனாக முதல் முதல் நடித்தபோது இவரை வசந்த சேனை வேடத்தில் நடிக்க கற்பித்தேன். நான் சொன்னதை யெல்லாம் மிகவும் ஆவலுடன் கேட்டு அப்படியே நடித்தார். அன்றியும் சுகுண விலாச சபை நடத்திய எனது பல நாடகங்களை அநேக பால சபைகளுக்குக் கற்பித்தார். சிறு பிள்ளைகளை நடிக்கச் செய்வதில் மிகவும் நிபுணர் என்று பெயர் பெற்றதால் அநேக பால சபைகள் இவரை நாடினார்கள். அன்றியும் வேல் நாயர் கம்பெனி, பாலாமணி கம்பெனி, பாலாம்பாள் கம்பெனி முதலிய பெரிய கம்பெனிகளும் இவரது உதவியை நாடியது எனக்குத் தெரியும். தன் ஆயுளையெல்லாம் நாடகக் கலைக்கு அர்ப்பணம் செய்தவர்களுள் இவர் ஒரு முக்கியமானவர். இவருடைய மகனாகிய எம். கே. ராதா என்னும் நடிகனை பல வேடங்களில் நன்றாய் நடிக்கச் செய்தவர் இவரேயாவார்.

திரு. எம். கே. ராதா

இவர் எம். கந்தசாமி முதலியாருடைய பிள்ளை. சிறுவயதிலேயே கந்தசாமி முதலியாரால் நாடகக் கலையில் நன்றாய் பயில்விக்கப்பட்டவர். இவர் ஸ்ரீமான் S.S. வாசனுடைய ஜெமினி ஸ்டுடியோவைச் சேர்ந்தவர். அங்கு எடுக்கப்பட்ட அநேக பேசும் படங்களில் முக்கிய நடிகராக நடித்திருக்கிறார். அவர் நாடக மேடையில் நடித்த போது நான் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன். முக்கியமாக எனது கள்வர் தலைவன் நாடகத்தில் ஹேமாங்கதனாக நடித்தது மிகவும் நன்றாயிருந்தது. இவரும் மற்றவர்ளைப் போலவே

அந் நாடகத்தை சோக கரமாய் முடிக்காமல் சுபகரமாக முடித்து நடித்திருக்கிறார்.

திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

இவர் சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ் நாடகங்களை எழுதியவர். இவர் சிறு வயதிலேயே தமிழ் நூல்களை நன்றாய் கற்றபின் முதலில் அக்காலத்தில் நடத்தப்பட்ட கூத்துக்களில் வேடம் தரித்து நடித்தவர். அப்படி நடித்த முக்கிய பாத்திரங்கள் இரண்யகசிபு, சனீஸ்வரன், யமதர்மன் முதலியவைகளாம். இவர் கம்பீரமான உருவமும் பார்வையும் குரலும் பெற்றிருந்தமையால் அப்பாத்திரங்களை ஆடுவதில் மிக்கப் பெயர் பெற்றது சுலபமாயது. 1891-வது வருஷம் தமிழ் நாடகங்களை ஆடுவதைவிட்டு தமிழ் நாடகங்களை எழுதத் தொடங்கினார். அந்நாடகங்களின் வசனங்கள் மாத்திரமன்றி தக்க பாட்டுக்களையும் தாமே எழுதி மற்றவர்களுக்குக் கற்பித்தனர். இவரது நாடகங்கள் முதல் முதலில் ராமுடு ஐயர் கலியாணராமய்யர் சபையில் ஆடப்பட்டன. இச்சபையில் நடிகராகவும் பிறகு ஆசிரியராகவும் விளங்கினர். அக்காலத்திலேயே இவர் சன்யாசம் பூண்டனர். அதன்பிறகு இவரை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்று அழைக்கத் தலைப்பட்டனர். சன்யாசம் பூண்டபிறகும் நாடகசபைகளில் வேலை பார்த்தார். வேல்நாயர் சபையிலிருந்தபோது எனது மனோஹரன் நாடகத்திற்கு இவர்தான் தக்க பாடல்கள் எழுதினார். பிறகு சமரசசன்மார்க்க நாடக சபையை சொந்தத்தில் தாமே ஏற்படுத்தி கோவலன், வள்ளித் திருமணம், பவளக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனா, சீமந்தினி, சதியனுசூயா, மணிமேகலை, லவகுசா, சாவித்திரி, சதிசுலோசனா, பிரகலாதன், வீர அபிமன்யு, சிறுத்தொண்டர், பிரபுலிங்கலீலை, பார்வதி கல்யாணம் முதலியன. இவர் 1922 ஆம் வருஷம் பூதவுடலை விட்டு நீங்கின பிறகு சென்னை நடிகர் சங்கத்தார் புதுவையில் இவருக்கு ஒரு மண்டபம் கட்டினர். அதில் வருஷா வருஷம் திரு. டி.கே. ஷண்முகம் அவர்கள் முயற்சியால் சுவாமிகளுக்கு பூஜை நடைபெற்று

வருகிறது. மேற்குறித்த இவரது நாடகங்களில் வீர அபிமன்யு என்னும் நாடகத்தை ஒரே இரவில் எழுதி முடித்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது.

திரு. சிவஷண்முகம் பிள்ளை

இவர் எழுதிய நாடகம் கண்டிராஜா. இது சிங்களத்தை ஆண்ட ஒரு அரசனைப் பற்றிய நாடகம். இவர் நாராயணசாமி பிள்ளை நடத்திய சம்பூர்ண இராமாயணத் திற்குத் தக்க பாடல்கள் இயற்றினார். இவர் 'சம்பூர்ண மகாபாரதம்' என்னும் நாடகத்தையும் எழுதியுள்ளார்.

திரு. கிருஷ்ணசாமி பாவலர்

இவர் சிறுவயதில் என்னுடன் சுகுணவிலாச சபையில் நடித்தவர். என்னுடன் சாரங்கதராவில் சுமந்திரராகவும் மனோகராவில் ராஜப்பிரியனாகவும் நன்றாய் நடித்தது ஞாபகமிருக்கிறது. இவர் தமிழில் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றவர். கவிகள் பாடுவதில் சிறந்த பெயர் எடுத்தவர். ஒருவிதத்தில் இவரை ஆசுகவி என்றே கூறலாம். அவ்வளவு விரைவாக விருத்தங்கள் கட்டுவார். தனது நாடகங்களுக்கு வேண்டிய பாட்டுகளைத் தானே கட்டியிருக்கிறார். பிறகு தானாக பால நாடகசபையை ஏற்படுத்தினார். அதற்காக அவர் எழுதிய நாடகங்கள் பதிபக்தி, பம்பாய் மெயில், பஞ்சாப்கேசரி, கதர்பக்தி முதலியவைகளாம்; இவர் இங்கிலாந்து மன்னர் ஐந்தாம் ஜார்ஜ் வெள்ளிவிழா (Silver Jubilee) நடந்தபோது தன்னுடைய பாலசபையினரை அழைத்துக்கொண்டு இங்கிலாந்துக்குப் போய் அச்சமயம் பல தமிழ் நாடகங்கள் நடத்தினார்.

திரு. சந்தானகிருஷ்ண நாயுடு

இவர் சிறுவயதில் நாடகமாடியதாகக் கேள்விப்படு கிறேன். இவர் முத்துசாமி கவிராயருடைய சிஷ்யர். ஆரியகான சபை என்னும் நாடகசபைக்கு இவர் சில நாடகங் களையும் அவற்றிற்குரிய பாட்டுக்களையும் எழுதியதாகத் தெரிகிறது. ஆயினும் அவைகளில் ஒன்றும் அச்சிடப் பட்டதாகக் காணோம்

திரு. டி.கே. ஷண்முகம்

திரு. டி.கே. ஷண்முகம் அவர்கள் தகப்பனாருக்கு, ஷண்முகம் அவர்கள் உட்பட நான்கு பிள்ளைகள். இந்த நான்கு பிள்ளைகளையும் அவர்களுடைய தகப்பனார் சிறு வயதிலேயே நாடகம் ஆடுவதில் சேர்ப்பித்தார். 1922-ல் ஷண்முகம் அவர்கள் தனது சிறு வயதிலேயே கிருஷ்ணசாமி பாவலருடைய பாலமனோகர சபாவில் மனோஹரனாக நடித்தார். அதை நான் நேரில் பார்த்தபோது நாடகத்தின் முடிவில் ஷண்முகம் அவர்கள் நடித்ததைப் பற்றி சந்தோஷப்பட்டுப் பேசினேன். டி.கே. ஷண்முகம் அவர்கள் சிறு வயதில் பல பாலநாடக சபைகளில் நடிகராயிருந்தார். பிறகு தன் சகோதரர்களுடன் 'ஷண்முகானந்த நாடகசபா' என்பதை ஸ்தாபித்து பல வருடங்களாக அதை விமரிசையாய் நடத்தி வந்தனர். பிறகு ஏதோ காரணத்தால் அந்த சபை கலைக்கப்பட்டது. தற்காலம் வேறொரு பெயருடன் ஒரு நாடகசபையை ஏற்படுத்தி அதில் நடித்து வருகிறார். சென்னை ராஜதானியில் முக்கியமான பட்டணங்களில் பல வருடங்களாக நாடகங்கள் நடத்தி வருகிறார். சிங்கப்பூர், மலேயா முதலிய இடங்களுக்குப் போய் தன் குழுவுடன் பல தமிழ் நாடகங்களை நடத்தி மிகுந்த கீர்த்தியைப் பெற்றிருக்கிறார். இவர் நடித்த நாடகங்களில் முக்கியமானது 'ஔவையார்'. இந்நாடகம் எழுதியது திரு. பி.எஸ். எத்திராஜ். அப்பாத்திரத்தை நடிப்பது மிகவும் கடினமாகும். இருந்தும் அப்பாத்திரத்தை நடிப்பதில் இவருக்கு சமானமில்லை என்ற கீர்த்தியைப் பெற்றார். இவர் எனது நாடகங்களில் மனோகரன் நாடகத்தை பன்முறை பல இடங்களில் நடித்து நல்ல பெயர் பெற்றிருக்கிறார். அந்நாடகத்தை கொஞ்ச மேனும் மாற்றாமல் அப்படியே ஆடிய சிலரில் இவர் முக்கியமானார். நான் நிர்மாணித்த மனோகரன் பாத்திரத்தின் குணாதிசயங்களை யெல்லாம் நன்குணர்ந்தவர். ஆகவே நூற்றுக்கணக்கான நடிகர்கள் மனோகரன் பாத்திரத்தை நடித்திருந்த போதிலும் இவர் நடித்ததும் திரு. கே.ஆர். ராமசாமி நடித்ததும்தான் என் மனதிற்கு ஓரளவு உவகையைத் தந்தது. டி.கே. ஷண்முகம் அவர்கள் குழு தென்னிந்தியாவிலும் சிலோன் மலேயா

முதலிய இடங்க ளிலும் நடித்தபோது பல நாடகங்களின் வரும்படியை பல தர்ம விஷயங்களுக்குக் கொடுத்திருக் கின்றனர். தற்காலம் இவர் தமிழ் நாடகத்திற்காக தனது உடல், பொருள், ஆவி யெல்லாம் கொடுத்து அதை மிகவும் முன்னேறச் செய்திருக் கின்றனர் என்பதை ஒருவராலும் மறக்க முடியாது. இவருக்கு 1960 ஆம் ஆண்டில் சென்னை சங்கீத நாடக சங்கம் இவரது நடிப்புக்கலையை மெச்சி ஓர் பொற்பதக்கம் அளித்தனர். இவர் தேசிய பாதுகாப்பு நிதிக்கு பெரும் பொருளை தாராளமாக கொடுத்துள்ளார். அன்றியும் பல எளிய நடிகர் களுக்கு அவர்களுடைய கஷ்டகாலத்தில் பொருளுதவியும் செய்திருக்கிறார். இவர் இன்னும் பல்லாண்டு வாழ்ந்து அவ்வாறே செய்ய வேண்டுமென்று கோருகிறேன்.

திரு. டி.கே. பகவதி

தமிழகத்தின் தலைசிறந்த நாடகக் கலைஞர்களான டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் நால்வரில் திரு. டி.கே. பகவதி நான்காவது சகோதரர். இவர் 11-2-1918 இல் பிறந்தார். இவர் தமது 7 வது வயதிலேயே மதுரைத் தத்துவமீனலோசனி வித்துவ பால சபாவில் நடிகராக சேர்க்கப் பெற்றார். 1925-இல் சகோதரர்களின் ஸ்ரீ பால ஷண்முகானந்த சபை துவக்கப் பெற்றதும், அதில் சில்லரை வேடங்களில் நடிக்கத் தொடங்கினார். சின்னஞ்சிறு வயதில் இவர் பெரும்பாலும் நகைச் சுவையளிக்கும் 'பபூன்' வேடங்களிலேயே தோன்றினார். டி.கே. பகவதி தன் சகோதரர் திரு. டி.கே. முத்துசாமியிடமும் ஆசிரியர் திரு. எம். கந்தசாமி முதலியாரிடமும் நாடகப் பயிற்சி பெற்றார். இளமைப் பருவத்திலேயே ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரன், சந்திரகாந்தா முதலிய நாவல் நாடகங்களில் இவர் கதாநாயகனாக அருமையாக நடித்தும், பாடியும் பெருமை பெற்றிருக்கிறார்.

டி.கே. பகவதி கதாநாயக வேடங்களில் நடித்தபோது இவருக்கு நாயகியாக நடித்தவர் நடிப்புப் புலவர் திரு. கே.ஆர். ராமசாமி என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. 1935-ஆம் ஆண்டு முதல் டி.கே. பகவதி பல்வேறு நாடகங்களில் பிரதம பாகத்தை ஏற்று நடிக்கத் தொடங்

கினார். 1939-இல் 'சிவலீலா' நாடகத்தில் சிவபெருமானுடைய பல்வேறு வேடங்களில் நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்களில் தொடர்ந்து நடித்து ரசிகர்களின் பேராதரவைப் பெற்றார். தமிழ் வரலாறு நாடகங்களில் கதாநாயகனாக நடிக்க இவருக்கு வாய்ப்பு கிடைத்தபோது இவரது பெருமை மேலும் ஓங்கியது. இமயத்தில் நாம், இராஜராஜ சோழன் முதலிய நாடகங்களில் சேரன் செங்குட்டுவன், இராஜராஜ சோழன் ஆகிய வேடங்கள் இவருடைய அபார நடிப்புத் திறமைக்குச் சான்றாக விளங்கின. ராஜராஜ சோழன் என்னும் நாடகம் அரு. ராமநாதன் அவர்கள் எழுதியது. அமரர் கல்கியின் 'சிவகாமியின் சபதம்' நாடகத்தில் மகேந்திர பல்லவனாகத் தோன்றியது இவருக்குப் பன்மடங்கு சிறப்பைத் தேடித் தந்தது.

திரு. பகவதி நடிப்புத் துறையில் மட்டுமல்ல. நிர்வாகத் துறையிலும் சிறந்த ஆற்றல் பெற்றவர். 1950 முதல் டி.கே.எஸ். நாடக சபையின் நிர்வாகப் பொறுப்பு முழுவதும் இவரே ஏற்று நடத்தி வருகிறார். புது தில்லியில் பாரத அரசாங்கத்தாரால் அமைக்கப் பெறும் நேஷனல் தியேட்டர் அமைப்பு ஆலோசனைக் குழுவில் பகவதி ஓர் உறுப்பினராக நியமிக்கப்பட்டுள்ளார். தமிழ் நாடு சங்கீத நாடக சங்கம், தென்னிந்திய நடிகர் சங்கம் முதலிய அமைப்புகளில் இவர் அங்கம் வகித்து வருகிறார்.

தமிழ் நாடு அரசாங்க நாடக ஒழுங்கு முறை சட்டத்தின் கீழ் அமைக்கப்பட்டுள்ள கமிட்டியில் உறுப்பினராகவும் இரண்டு ஆண்டுகள் பணியாற்றி வருகிறார். 1950 முதல் டி.கே.எஸ். நாடக சபை தயாரித்த 'இன்ஸ்பெக்டர், கள்வனின் காதலி, ரத்தபாசம், தமிழ் செல்வம், வாழ்வில் இன்பம், தேச பக்தர் சிதம்பரனார், சித்தர் மகள், இராஜராஜ சோழன், சிவகாமியின் சபதம், உயிர்ப்பலி, பாசத்தின் பரிசு முதலிய பல்வேறு நாடகங்களுக்கு இவர் தயாரிப்பாளராக இருந்து உதவியிருக்கிறார். தேசீயப் பெருமை வாய்ந்த நாடகங்களான 'முதல் முழக்கம்', 'தேச பக்தர் சிதம்பரனார்' ஆகிய நாடகங்களில் பகவதி கட்ட பொம்மனாகவும், சிதம்பரனாராகவும் திறம்பெற நடித்து நாடக ரசிகர்களின் பேராதரவைப் பெற்றார்.

டி.கே. பகவதி நாடக உலகில் சிறந்த இடம்பெற்றிருப்ப தோடு திரைப்படத் துறையிலும், பல படங்களில் முக்கிய பாகமேற்று நடித்திருக்கிறார். 1935-இல் சிறந்த படமொன்று பொது மக்களால் பாராட்டப் பெற்ற மேனகா'வில் பகவதி கதாநாயகன் வராகசாமியாக நடித்தார். தொடர்ந்து பாலாமணி, குமாஸ்தாவின் பெண், பில்ஹணன், மனிதன், இன்ஸ்பெக்டர், ரத்தபாசம், சம்பூர்ண இராமாயணம், மகா வீர பீமன், குலமகள் ராதை முதலிய திரைப்படங்களில் முக்கிய பாக மேற்று நடித்திருக்கிறார்.

திரு. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள்

இவர் பிறந்தது 1913-ஆம் வருடம். இவர் சிறு வயதில் சில நாடகக் கம்பெனிகளின் நாடகங்களைப் பார்த்து தானும் நாடகமாட வேண்டுமென்று விருப்பம் கொண்டார். சுமார் 14 வயதில் ஓர் நாடகக் கம்பெனியில் நடிக்க ஆரம்பித்தார். அப்படி சேர்ந்தவுடன் இவர் தந்தை அதை தடுத்துப் பார்த்தார். அதனாலும் கல்விமேல் மனம் செல்லாது நாடகமாடுவதிலேயே இவர் மனம் சென்றது. அதன் மீது இவர் தந்தை நாடகமாடுவதற்கே அனுமதி கொடுத்து விட்டார். முதலில் இவருக்கு உற்சாக மளித்தது திரு. என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்களின் நடிப்பாகும்.

இவர் அக்காலத்தில் அபிமன்யு சுந்தரி என்னும் நாடகத்தில் சூரியபகவானாக நடித்தார். அச்சமயம் அபிமன்யுவாக நடித்தவர், தற்காலம் பிரசித்தி பெற்ற நடிகராகிய திரு. T.K. ஷண்முகம் அவர்கள். பிறகு இவர் காலஞ்சென்ற திரு. M. கந்தசாமி முதலியார் அவர்களால் பல நாடகப் பாத்திரங்கள் ஆடுவதில் பயிற்சி செய்யப்பட்டார். இதனால் கந்தசாமி முதலியார் அவர்களையே இவர் தனது நாடகக் குருவாகக் கொண்டனர். 1935-இல் டி.கே.எஸ். சபையாருடன் 'மேனகை' என்னும் திரைப்படத்தில் முதல் முதல் நடித்தார். பிறகு பல நாடக சபைகளோடு சேர்ந்து நடித்து வந்தனர். பிறகு என்.எஸ்.கே. தயாரித்த படங்களிலும் ஜுபிடர் கம்பெனியிலும் பணியாற்றி வந்தார். பிறகு ஏற்பட்ட மதுரை பால விநோத சபாவில் சில பாத்திரங்களைத் தொடர்ச்சியாக நடித்தார். பிறகு ஒற்றைவாடைத் தியேட்டரில் என்.எஸ்.கே.

நாடக சபை நடத்திய நாடகங்களில் பங்கெடுத்துக் கொண்டார். பிறகு 'நாம் இருவர்', 'ரத்த சோதனை' என்ற நாடகங்களில் நடித்தார். பைத்தியக்காரன் என்ற நாடகத்தை இவரே எழுதி அதில் முக்கிய பாத்திரமாக நடித்து பெரும் புகழ் பெற்றார். 1952-இல் இவர் தன் சொந்தமாக 'சேவாஸ்டேஜ்' என்னும் நாடக சபையை ஸ்தாபித்தார். 1956 முதல் பி.எஸ். ராமையா அவர்கள் எழுதிய பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், மல்லியம் மங்களம், தேரோட்டி மகன், போலீஸ்காரன் மகள், பூவிலங்கு முதலிய நாடகங் களில் பங்கெடுத்துக் கொண்டு நல்ல முறையில் நடித்தார். பாரதியார் எழுதிய பாஞ்சாலி சபதம் என்னும் நாடகத்தைப் பாட்டுகளாக நடத்தியபோது அதில் பங்கெடுத்துக் கொண்டார். அன்றியும் தி. ஜானகிராமன் எழுதிய நாலு வேலி நிலமும், வடிவேலு வாத்தியார் என்னும் நாடகமும், கோமல் சுவாமிநாதன் எழுதிய புதிய பாதை, தில்லை நாயகம் என்கிற நாடகங்களையும் இவர் நடத்தி வருகிறார். இதன் பிறகு இவர் சமீபத்தில் ஐரோப்பா கண்டத்தில் மாஸ்கோ, தாஷ்கண்ட், லெனின் கிராட், கிழக்கு பெர்லின் முதலிய ஊர்களுக்குப் போய் அங்குள்ள நாடகக் குழுவினரால் மரியாதை செய்யப் பட்டு அவர்களிடமிருந்து பல நாடக விஷயங்களைக் கற்றுக் கொண்டது மன்றி தமிழ் நாடகத்தின் பெருமையை அவர்களுக்குத் தெரிவித்து வந்துள்ளார்.

திரு. நவாப் ராஜமாணிக்கம்

இவர் ஒரு நல்ல நடிகர், சுவாமியின் கிருபையால் வயதாகிய போதிலும் இவர் இன்னும் நடித்து வருகிறார். இவர் தன் சொந்தமாக தேவிகான சபா என்னும் நாடக சபையை ஏற்படுத்தி புராண சம்பந்தமான பல நாடகங்களை நடத்தி வருகிறார். ஒருமுறை ராமாயணத்தில் அனுமார் இராவணனை சந்திக்கும் கட்டத்தில் மிகவும் நன்றாய் நடித்ததை நான் நேரில் பார்த்திருக்கிறேன். இவர் சிறந்த பக்திமான். ஐயப்பன் என்னும் சுவாமியை தன் குலதெய்வ மாகக் கொண்டவர். ஐயப்பன் கதையை நாடகமாக பன்முறை நடத்தி நல்ல பொருளும் புகழும் பெற்றார். ஆயினும் சில வருடங்களுக்கு முன்பாக பெரும் காற்று மழையால் இவர் ஆடிவந்த நாடகக் கொட்டகை சரிந்து

விழுந்து திரைகள், உடைகள் முதலிய எல்லா சாமான்களும் அழிந்து விட்டன. அச்சமயம் சென்னை அரசியலார் 5000 ரூபாயும் சங்கீத நாடக சபையார் 5000 ரூபாயும், மத்திய அரசியலார் 5000 ரூபாயும் கொடுத்து உதவி மறுபடியும் முன்போல் இவரது சபையை நடத்தும்படியாக உதவினார்கள். இவர் சுமார் 200 பிள்ளைகளுக்கு உணவு, ஆடை முதலியவை அளித்து ஆரம்பக் கல்வியையும் கற்பித்து நடிகர்களாகவும் தேர்ச்சி பெறச் செய்திருக்கிறார். பழைய நாடக சபைகளில் இவர் சபைதான் பல வருடங்களாக நீடித்த காலம் நல்ல முறையில் நாடகங்களை நடத்தி வருகிறது.

திரு. கே.ஆர். ராமசாமி

இவர் பால்யத்திலேயே பாலநாடக கம்பெனிகளில் சேர்ந்து பன்முறை நல்ல பெயர் பெற்றவர். அச் சமயங்களில் இவர் பெண் வேடம் தரித்ததாக அறிகிறேன். பிறகு பெரியவரான பிறகு தானாக ஒரு நாடகக் கம்பெனியை ஏற்படுத்தி அதில் பெரும்பாலும் முக்கிய ஆண் வேடங்களை நடித்துள்ளார். இவர் தமிழ்நாடு முழுவதும் நாடகக் கம்பெனியுடன் சுற்றியிருக்கிறார். ஒருமுறை சென்னையில் வந்தபோது வால்டாக்ஸ் தியேட்டரில் ஏறக்குறைய மூன்று மாதம் வரை எனது மனோகரா நாடகத்தையும் ரத்னாவளி நாடகத்தையும் கோர்வையாக நடத்தியிருக்கிறார். இம்மாதிரியாக வேறெந்த நாடகக் கம்பெனியும் இடைவிடாது மாதக் கணக்காக நடத்தியதில்லை. அச்சமயங்களில் நான் இவர் நடித்ததை நேரில் பார்த்து புகழ்ந்திருக்கிறேன். முக்கியமாக இவர் மனோஹரன் பாத்திரத்தில் நடித்தது மிகவும் நன்றாக இருந்தது. அதை தினம் தினம் நடிப்பதென்றால் மிகவும் கடினமான வேலையாம். நான் இந்த மனோகரன் பாத்திரத்தை அநேகர் நடித்ததைப் பார்த்திருக்கிறேன். அவர்களுள் இவர் நடித்ததும் எனது மற்றொரு நண்பர் திரு. T.K. ஷண்முகம் அவர்கள் நடித்ததும்தான் எனக்கு மிகுந்த திருப்திகரமாயிருந்தது. அதற்கொரு முக்கியமான காரணம் அவர்கள் அவ்வேடம் தரித்தபோது பதினெட்டு வயதுடைய பால்யனாகத் தோன்றியதாம். மற்றொரு காரணம் இவர்கள் இருவரும் நான் எழுதியதில் ஒன்றையும் மாற்றாமல் அப்படியே நடித்ததாகும்.

இவர் நமது நாட்டை விட்டு சிங்கப்பூர், மலேயா முதலிய இடங்களுக்குப் போய் அங்கு தமிழ் நாடகங்களின் பெருமையையும் அருமையையும் பரவச் செய்துள்ளார். ஒருமுறை அவ்வூர்களில் ஒன்றில் சாயங்கால நாடகமாக மனோகராவை ஐந்து மணி முதல் 8 மணி வரையில் ஆடி முடித்தபோது அதைப் பார்க்க அண்டை அயலிலுள்ள ஆயிரக்கணக்கான ஜனங்கள் வந்திருக்கின்றனர் என்று அறிந்து அவர்களைத் திருப்தி செய்வதற்காக அன்றிரவே 9 மணிக்கு மேல் 12 மணி வரையில் நாடகத்தை நடத்தியதாகக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். இவர் சென்னை சட்டசபையில் ஓர் அங்கத்தினராக சில வருடங்கள் இருந்தார் என்பது போற்றத்தக்கது. இன்னும் பல்லாண்டு வாழ்ந்து நமது நாட்டிற்கும் தமிழ்நாட்டிற்கும் ஈசன் கருணையால் சேவை செய்வாராக.

திரு. T.R. ராமச்சந்திரன்

சென்னை மாவட்டத்தில் ஒரு சிற்றூரில் ஒரு குடியானவர் இருந்தார். அவருக்கு ஒரு பிள்ளை. அப்பிள்ளையின் பெயர் ராமச்சந்திரன். அந்த பிள்ளையை ஐந்து வயதானவுடன் ஒரு பள்ளிக்கூடத்திற்கு அனுப்பினார். அவன் சரியாக பள்ளிக்கூடத்திற்குப் போவதுமில்லை. சரியாகப் படிப்பதுமில்லை. அவன் விளையாட்டிலும் வினோதத்திலுமே காலங்கழித்தால் படிப்பு எப்படி வரும்? தகப்பனார் அவனைக் கண்டித்துப் பார்த்தார், திட்டிப் பார்த்தார்; 'அடித்தும் பார்த்தார்' எதிலும் பயனில்லை. ஒருநாள் அப்பிள்ளை, தகப்பனாரிடம் போய் ''என்னை ஏன் அப்பா அடிக்கிறீர்கள், எனக்கென்னமோ படிப்பு வராது, நான் பாலநாடகக் கம்பெனி ஒன்றில் போய் சேரப் பிரியப்படுகிறேன்' என்றான். தகப்பனார் என்ன செய்வார்! ''உன் பாடு நான் சொல்ல வேண்டியது சொல்லியாயிற்று. உன் தலைவிதியின்படி நடக்கட்டும்'' என மொழிந்து அவன் இஷ்டப்படியே விட்டார். பிள்ளை சில நாடகக் கம்பெனிகளில் சேர்ந்து சில பாகங்களை நடிக்க ஆரம்பித்து பல கஷ்டங்களை அனுபவித்தான். ஆயினும் தெய்வா தீனத்தால் அவனுக்கு ஒரு நல்ல நாள் பிறந்தது. அதை இனி எழுதுகிறேன். சென்னையில் ஒரு பிரபல பேசும் படத் தயாரிப்பாளரான A.V.M. செட்டியார் என்னிடம் வந்து 'சபாபதி' என்னும் எனது நாடகத்தை பேசும் படமாக மாற்ற ஏற்பாடு செய்தார். அவர் கேட்டபடி உத்தரவு கொடுத்த

பிறகு அவரிடம் ''இந்த படத்திற்கு சபாபதி முதலியாருக்கும் வேலைக்கார சபாபதிக்கும் இரண்டு தகுந்த நடிகர்களை ஏற்பாடு செய்து கொள்ளுங்கள். மற்றபடி எப்படி இருந்தாலும் பெரிதல்ல. இரண்டு சபாபதிகளும் நன்றாய் நடித்தால் பிறகு படம் நன்றாய் ஓடும்'' என்று சொன்னேன். அந்த செட்டியார் அவர்கள் தான் ஒருநாள் அந்த இரண்டு பாத்திரங்களுக்கும் தக்க நடிகர்களை பரீக்ஷித்துப் பார்த்து வரும்போது ஒருநாள் ராமச்சந்திரனை சந்தித்தார். அந்நாள்தான் ராமச்சந்திரனுக்கு நற்காலம் பிறந்த நாள். இவன்தான் சபாபதி முதலியாருக்கு தக்க நடிகன் என்று அவனை எனக்குக் காண்பித்தார். நானும் அவனைப் பரிசோதித்துப் பார்த்து எனக்கும் அப்படித்தான் தோன்று கிறது என்று உத்தரவு கொடுத்தேன். அதன்மீது ராமச்சந்திரன் சபாபதி முதலியாராக அப்படத்தில் நடித்து நல்ல பெயர் பெற்றான். கொஞ்ச நாளைக்கு முன்பாக பேசும் படம் இன்னதென்று தெரியாதிருந்த ராமச்சந்திரன் ஒரு நட்சத்திரமாக மாறினான், இதுதான் ராமச்சந்திரன் கதை. இதன்பிறகு பல பேசும் படங்களில் நடித்து வருகிறான். இன்னும் சில வருடங்களில் பேசும்பட அரங்கமாகிய ஆகாயத்தில் பெரிய நட்சத்திரமாக மாறுவான் என்று நினைக்கிறேன்.

திரு. M.G. ராமச்சந்திரன்

இவர் பால்யத்திலேயே கிருஷ்ணசாமி பாவலர் பாய்ஸ் கம்பெனியில் சேர்ந்து நடித்தார். பாவலரால் நன்கு தேர்ச்சி யடையப் பெற்றார். ஒரு சமயம் நான் ஒரு தமிழ் நாடகக் கம்பெனி கூட்டத்தில் தலைமை வகித்தபோது இவர் அடியில் வருமாறு பேசினார். ''நான் கிருஷ்ணசாமி பாவலருடைய சிஷ்யன். கிருஷ்ணசாமி பாவலர் கந்தசாமி முதலியாருடைய சிஷ்யர் கந்தசாமி முதலியார் பம்மல் சம்பந்த முதலியாருடைய சிஷ்யர். ஆகவே அவர் என் உபாத்தியாயருக்கு உபாத்தியாருக்கு உபாத்தியாயர்'' என்று வேடிக்கையாய் சொன்னார். இவர் கிருஷ்ணசாமி பாவலர் சபையில் ஆடியதை நான் பார்த்ததில்லை. பிறகு பெரியவரான பிறகு பல பேசும் பட கம்பெனிகளில் இவர் நடித்ததை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இவர் பலவிதமான வேஷங்களில் நடித்து சபையோரை சந்தோஷப்படுத்தி யிருக்கிறார். இவர் பிரபலமான பேசும் படங்களில் ஒரு முதன்மை பெற்றவர் என்று நான் கட்டாயமாய் கூற

வேண்டும். இதற்கு ஒரு ஆதாரம் கூறுகிறேன். இவரை எங்களிருவருக்கும் சிநேகிதரான திரு. K. சுப்பிரமணியம் என்னிடம் ஒரு நாள் அழைத்துக் கொண்டு வந்து அறிமுகப்படுத்தினார். அப்போது நான் "நீங்கள் தற்காலம் எந்த பேசும் படத்தில் நடிக்கிறீர்கள்?" என்று ராமச்சந்திரனைக் கேட்டபோது அருகிலிருந்த சுப்பிரமணியம் சிரித்துக் கொண்டே "அவரை அப்படி கேட்காதீர்கள், நீங்கள் எந்த பேசும்படத்தில் நடிக்கவில்லை என்று கேளுங்கள், ஏனென்றால் அவர் முக்கிய பாத்திரமாக நடிக்காத பேசும் படமே தற்காலம் இல்லை" என்று வேடிக்கையாய் சொன்னார்கள்.

இவருடைய ஒரு முக்கியமான போற்றத்தக்க நற்குணம் என்ன வென்றால் இவர் மேற்சொன்னபடி அநேக பேசும் படங்களில் நடித்துப் பெற்ற பொருளை ஏறக்குறைய எல்லா தர்ம விஷயங்களிலேயே விநியோகித்து வருகிறார் என்பதாம். ஏழைகளாய் போன வயோதிக நடிகர்கள் யார் வந்து இவர் உதவியை நாடிய போதிலும் அவர்களுக்கு உதவி செய்வதற்கு மறுப்பதில்லை என்று கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். இவருக்கு மதுரையில் ஒருமுறை பேசும்பட அபிமானிகள் பதினாயிரம் ரூபாய் பெறும்படியான தங்கவாள் ஒன்றை வெகுமதியாகக் கொடுத்தார்கள். இவர் தேசீய பாதுகாப்பு நிதிக்கு சுமார் 75000 ரூபாய் கொடுத்ததாகக் கேள்விப்பட்டு சந்தோஷப்பட்டேன். இவர் இன்னும் பல்லாண்டு வாழ்ந்து பல பேசும் படங்களிலும் நாடகங்களிலும் நடித்து தமிழ் நாடகத்தை முன்னுக்குக் கொண்டு வருவது மன்றி வறிஞர்களான நடிகர்களுக்கு உதவி செய்து புண்ணியம் பெறுவாராக என்று ஈசன் அருளைப் பிரார்த்திக்கிறேன். சென்னை நகராண்மைக் கழகத்தார் எனக்கு வெள்ளிப் பேழையை அளித்தபோது அன்று என்னை ஊர்வலமாகக் கொண்டு போனதற்கு எல்லா செலவுகளையும் இவர் ஒருவரே மேற்கொண்டார் என்று கேள்விப்பட்டேன். அவ்வாறாயின் ஈசன்தான் இவருக்குக் கைம்மாறு செய்ய வேண்டும் நான் செய்வதற்கில்லை.

திரு. சிவாஜி கணேசன்

இவர் சிறு வயதில் T.K.S. பிரதர்ஸ் கம்பெனியில் நடித்தவர். T.K.S. பிரதர்ஸ்களால் நாடகத் தொழிலில் தேர்ச்சியடையப் பெற்றார். பிறகு பெரியவனான போது சில முக்கிய பாத்திரங்கள் கொடுத்தார்கள். அவைகளில்

ஒன்று சிவாஜி நாடகத்தில் கதாநாயகன் பாத்திரம். அந்த நாடகம் பல நாட்கள் நடந்தபடியால் கணேசன் அவர்கள் பெயர் பரவலாயிற்று. இதனால் இவருக்கு 'சிவா%' கணேசன் என்னும் பட்டப் பெயரும் அளிக்கப்பட்டது. இதற்குப்பிறகு சில கம்பெனிகளில் சேர்ந்து முக்கிய பாத்திரங்களை எடுத்துக்கொண்டு நடத்திவருகிறார். கொஞ்சகாலத்திற்கு முன்பாக தேசாபிமானியாகிய கட்டமொம்மு என்னும் வீரருடைய சரித்திரத்தை நாடகமாக நடத்தி கிருந்த கியாதி பெற்றார் என்னுடைய மனோகராவில் அதைப் பேசும் படமாக மாற்றியபோது அப்பட முதலாளிகள் மனோகரன் பாத்திரத்தை சிவாஜி கணேசனுக்குக் கொடுக்கலாமா? என்று என்னைக் கேட்டார்கள். அப்படிய செய்யுங்கள், அதை அவர் நன்றாய் நடித்து உங்களுக்குப் பணத்தை அதிகமாய்ச் சேர்ப்பார் என்று சொன்னேன். ஆயினும் அப்படத்தில் நான் எழுதிய பாகங்களை மாற்றாதபடி இவர் நடித்ததெல்லாம் நன்றாய் இருந்தது. மாற்றிய பாகங்கள் அவைகள் பொருத்தமாயில்லாதபடியால் அவர் நடித்தது நானும் விரும்பவில்லை. பார்த்த அநேக ஜனங்களும் அவ்வாறே கூறினர். இதற்கு சிவாஜி கணேசன் உத்தரவாதமல்ல. கதையின் போக்கை மாற்றியவர்கள்தான் உத்தரவாதம். இதன் பிறகு இவர் அநேக பேசும் படங்களில் நடித்து வருகிறார். அன்றியும் ஒருமுறை எகிப்து தேசத்திற்குப் போய் நடிப்பில் சிறந்தவர் எனப் புகழப்பெற்று பரிசுகள் பெற்றவர். மேலும் அமெரிக்காவுக்குப் போய் தமிழ் பேசும் படங்களின் பெருமையை பரவச் செய்த பெருமை இவருடையதாகும்.

இவர் கம்பீரமான தோற்றமும் குரலுமுடையவர். ஆகவே வீர ரசத்தில் நடிப்பதில் இவருக்கு தற்காலம் இணையில்லை என்று சொல்லலாம். இன்னும் இவர் பல்லாண்டு வாழ்ந்து தேசாபிமான நாடகங்களில் நடித்து தமிழ் நாடகத்தின் பெயரை ஈசன் கருணையால் முன்னுக்குக் கொண்டு வருவாராக.

பிழை திருத்தம்

இந்நூலின் ஆவது பக்கத்தில் திரு. சிவாஜி கணேசன் டி.கே.எஸ். பிரதர்ஸ் நாடகக் கம்பெனியில் நடித்தவர் என்று குறிப்பிட்டிருப்பது தவறு. இவர் யதார்த்தம் திரு. டி.பி. பொன்னுசாமி பிள்ளையின் நாடகக் கம்பெனியில் தேர்ச்சி பெற்றவர். திரு. சி.என். அண்ணாதுரை அவர்களின் ''சந்திரமோகன்'' நாடகத்தில் ''சிவாஜி''யாக சிறப்பாக

நடித்ததால் இவருக்குப் பெரியார் ஈ.வெ.ரா. அவர்களால் 'சிவாஜி' என்னும் பட்டம் வழங்கப் பெற்றது.

திரு. புத்தனேரி ரா. சுப்ரமணியம்

இவர் திருநெல்வேலியில் பிறந்தவர். உயர் வேளாள ஜாதியைச் சேர்ந்தவர். இவர் தன் சிறு வயது முதல் T.K.S. சகோதரர்களோடு ஒத்துழைத்து வருகிறார். ராமாயணத்தில் ராமலட்சுமணர் சகோதரர்கள் நால்வரோடு ராமருக்கு மிகவும் அன்யோன்ய சிநேகிதரான குகனையும் சேர்த்து ஐவரையும் ஒரே சகோதரர்களாக பாவிக்க வேண்டுமென்று ஒரு கவி கூறியுள்ளார். அதுபோலவே இவர் T.K.S. நான்கு சகோதரர்களோடு மிகவும் அன்யோன்யமாய் பல வருடங்களாக தமிழ் நாடகத்தின் பலவித தொண்டுகளுக்காக உழைத்து வருகிறபடியால் இவரை T.K.S. சகோதரர் நால்வரோடு ஐந்தாவது சகோதரராக கருதினால் தவறாகாது. இவர் சிறு வயது முதல் தமிழ் நன்றாய்க் கற்று நல்ல பாண்டித்யம் அடைந்து கவிதைகள் பாடும் வழக்க முடையவரானார். T.K.S. சகோதரர்கள் நாடக சபையை சேர்ந்து அவர்கள் சபைக்கு அநேக நாடகங்களுக்கு வெகு அழகான பாட்டுகளை எழுதியுள்ளார். மேலும் அச்சபையார் நடத்திய நல்ல நாடகங்களில் ஒன்றாகிய 'சிவகாமியின் சபதம்' என்னும் கதையை நாடக ரூபமாக எழுதிக் கொடுத் திருக்கிறார். அன்றியும் சில சமயங்களில் அச்சபையில் நடித்து மிருக்கிறார். இவர் இயற்றமிழுக்காக சேவை செய்து செந்தமிழ் செல்வி முதலிய பத்திரிகைகளுக்குப் பல கட்டுரைகள் எழுதியிருக்கிறார். சில தொடர் கதைகளும் எழுதியிருக்கிறார். ஆகவே இவரை இயற்றமிழ், இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழ் மூன்றிற்கும் சேவை செய்துவரும் ஒரு முத்தமிழ் வித்தகர் என்று ஒருவாறு கூறுவது மிகையாகாது. எனது எண்பதாவது வயதில் தமிழ்நாட்டு நடிகர்கள் செய்த பெரிய மரியாதையில் இவர் பெரும் பங்கு எடுத்துக் கொண்டவர். பல சமயங்களில் என்னைப் புகழ்ந்து பல கவிதைகள் பாடியுள்ளார். திருவள்ளுவர் ஒருவருடைய குணத்தையும் குற்றத்தையும் கருத வேண்டுமென்று கூறியுள்ளார். அதன்படியே இவருடைய ஒரு குற்றத்தை நான் இங்கு எழுதுகிறேன். அதாவது என்னைப்பற்றி

அதிகமாய்ப் புகழ்ந்திருப்பதேயாம். இவருக்கு சுமார் 41 வயதாகிறது. இவர் இன்னும் 40 வயதிற்கு மேல் முத்தமிழுக்கும் உழைத்து தமிழ் அன்னையின் பேரருளைப் பெறுவாராக.

திருமதி. பாலாம்பாள்

இந்த அம்மாளும் ஒரு நாடகக் கம்பெனியை முற் காலத்தில் நடத்தினார்கள். இதில் ஒரு விசேஷம் என்னவென்றால் பாலாம்பாள் ஸ்திரீயாய் இருந்தபோதிலும் எனது 'மனோகரன்' நாடகத்தில் மனோகரனாக நடித்தார். காலஞ்சென்ற கந்தசாமி முதலியார் இவர்களுக்கு மனோகரனாக நடிக்கக் கற்பித்ததாக நான் அறிந்தேன். இந்த ஒரு கம்பெனி எனது மனோகரன் நாடகத்தை அறுபத் தொன்பதுமுறை நடத்தியதாக கந்தசாமி முதலியார் எனக்கு ஒரு கடிதம் எழுதியிருக்கிறார். இன்னும் இரண்டு மூன்று பெண்மணிகள் எனது மனோகரன் நாடகத்தில் மனோகரனாக நடித்ததைப் பார்த்திருக்கிறேன். ஆயினும் பாலாம்பாள் நடித்ததுதான் எனக்குக் கொஞ்சம் திருப்திகரமாயிருந்தது. இந்த கம்பெனியும் கொஞ்சம் வருடங்கள்தான் இருந்து கலைந்து போய்விட்டது.

திருமதி. P. பாலாமணி அம்மாள்

இவர்கள் கணிகை குலத்தவர்கள். சிறு வயதிலேயே தன் ஜாதித் தொழிலுடன் நாடகமாடுவதற்கு ஆரம்பித்தார்கள். இவர்கள் கம்பெனியில் எல்லோரும் ஸ்திரீகளே. இவர்களுடைய அக்காள் முக்கிய ஆண் வேடங்களும் பாலாமணி முக்கிய ஸ்திரீ வேடங்களும் தரித்து நடிப்பார்கள். இவர்கள் ஆடிய முக்கிய நாடகங்கள் டம்பாச்சாரி விலாசம், தாரா சசாங்கம், குலேபகாவலி முதலியவைகளாம். கொஞ்சகாலம் கந்தசாமிமுதலியார் இவர்கள் கம்பெனியில் நாடகமாட கற்பிக்கும் உபாத்தியாயராக சேர்ந்தார். அச்சமயம் எனது லீலாவதி சுலோசனா முதலிய நாடகங்களை பாலாமணி ஆடிவந்தார். கொஞ்சகாலம் கோவிந்தசாமி ராவ் அவர்களும் இக்கம்பெனியில் சூத்திரதாரராக சேர்ந்திருந்தார். என் அனுமதியின் மீது சென்னையில் ஒருமுறை பாலாமணி லீலாவதி சுலோசனாவில் நடித்தபோது என்னை நேரில் வந்து

அழைக்க நான் போய் நேரில் பார்த்தது ஞாபகமிருக்கிறது. நாடகம் சுமாராய்தான் இருந்தது. ஆயினும் பாலாமணி சுலோசனாவாகவும் அந்த அம்மாளில் மூன்றில் ஒரு பங்கு இல்லாத ஒரு பெண் சுலோசனாவின் அக்காளாகிய லீலாவதியாக நடித்தது எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. இந்த நாடகத்திற்கும் இவர்கள் நடித்த ராமாயண நாடகத்திற்கும் சித்தாந்த சரபம் முத்துசாமி கவிராயர் நல்ல பாட்டுகளை எழுதிக் கொடுத்தார். சில வருடங்களுக்குப் பின் இந்த கம்பெனி கலைந்துவிட்டது. மிகவும் பொருள் தீட்டிய பாலாமணியும் வறுமையில் அகப்பட்டுக் கஷ்டப்பட்டார்கள் எனக் கேள்விப்பட்டேன்.

ஸ்ரீமான் வி.வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்கார்

'இவராவது நாடகத்தில் நடித்ததாவது' என்று இதை வாசிக்கும் எனது நூறு நண்பர்களில் 99 பேர் ஆச்சரியப் படுவார்கள். ஆயினும் இவர் சுகுணவிலாச சபையில் இரண்டொருமுறை நடித்திருக்கிறார். அவர் முதன் முதலில் நடித்தது எனது சமூக நாடகமாகிய 'பொன் விலங்கு' என்பதில்தான். நான் ராமச்சந்திரன் வேடம் பூண்டபோது எனது மைத்துனனாகிய வேடம் தரிக்கும்படி செய்தேன். அதில் இவரை தேர்ச்சி பெறச் செய்வது எனக்கு மிக்க கடினமான காரியமாயிருந்தது. சிறந்த கல்விமானாகிய இவருக்கு ஞாபகசக்தி மாத்திரம் கொஞ்சம் குறைவு. அதற்காக பன்முறை இவரை ஒத்திகையில் கஷ்டத்துக் குளாக்கினேன். நாடக தினத்தில் சுமாராய்த்தான் நடித்தார். ஆயினும் இவருக்காக வலதுபுறம் சைட் படுதா அருகில் ஒரு புராம் டரும் இடதுபுற சைட் படுதா அருகில் மற்றொரு புராம்டரும் ஏற்பாடு செய்தேன். நடிகருக்கு இருக்க வேண்டிய முக்கிய குணமாகிய தன்னை மறந்து தான் மேற்கொண்ட பாத்திராக நினைத்திருக்க வேண்டிய குணம் இவரிடம் மிகவும் குறைவு. ஆயினும் ஒரு விதத்தில் சபை நடத்திய நாடகங்களுக்கு நடிப்புக் கலையிலும் சங்கீதக் கலையிலும் தன் ஆயுள் உள்ளவரை மிகவும் உதவி புரிந்து வந்தார். என் வழக்கம் ஒரு நாடகத்தின் கடைசி ஒத்திகை களில் இவரை அழைத்து உட்காரச் செய்து நடிகர்களுக்கு அவர்கள் குற்றங்களை எடுத்துக்காட்டி உற்சாகப்படுத்தும்

படி வேண்டுவது. இப்படி செய்யும்போது இவருடைய criticism எனக்கு மிகவும் உபயோகப்பட்டது. இவர் criticism கொடுப்பதில் நிபுணர். இவருடைய வழக்கம் என்ன வென்றால் எந்த நடிகரும் எவ்வளவு நன்றாய் நடித்தாலும் ''இதைவிட நீ மிகவும் நன்றாய் நடிக்கக்கூடும்; முயற்சி செய்து நடி' என்று உற்சாகப்படுத்துவதாகும். என் பாகத்தில் நான் எவ்வளவு நன்றாய் நடித்தாலும் ''ஐஷ்டை! சம்பந்தம் நீ இதைவிட நன்றாய் நடிக்கக் கூடும். சோம்பேறியாய் இராதே. இன்னும் முயன்று பார்'' என்று சொல்வார்! அவருடைய மனதுக்குச் சரியாய் திருப்திகரம் ஆகும்வரையில் நான் மாறி மாறி நடித்துக் காட்ட வேண்டும். இதற்கு ஒரு உதாரணம் கொடுக்கிறேன். ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய உலகெங்கும் புகழ்பெற்ற ஹாம்லெட் (Hamlet) என்னும் நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பாகிய அமலாதித்யன் என்னும் என் தமிழ் நாடகத்தில் ஒரு காட்சியில் ''வெளிச்சம், வெளிச்சம்'' என்னும் ஒரு வரியை ஒத்திகையில் நடத்தியபோது இவரையும் இவரைப்போல் நல்ல critic ஆகிய எனது நண்பர் வாமன்பை (Vaman Bai) அவர்களையும் ஹாலில் உட்காரச் செய்து பார்க்கச் செய்தபோது அதில் மேடையில் இருக்கும் ஒவ்வொருவருடைய முக பாவமும் இப்படி இப்படி இருக்க வேண்டுமென்று மேற்சொன்ன இருவர்களையும் கவனிக்கச் செய்தேன். இதை 11 முறை நடித்துக் காட்டிய பிறகுதான் ஸ்ரீனிவாச ஐயங்காரும் வாமன்பையும் ஒப்புக்கொண்டார்கள்.

நாடகத்தில் இருக்கவேண்டிய சங்கீதத்தைப் பற்றியும் இவரது உதவியை நாடியிருக்கிறேன். ஸ்ரீனிவாச ஐயங் காருக்கு சங்கீத ஞானம் மிகவும் குறைவு. பைரவி ராகத்திற்கும் சஹானா ராகத்திற்கும் வித்தியாசத்தைக் கூற இவர் அறியார். அப்படி இருந்தும் நாடகத்தில் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் சரியான பாவத்தில் பாடல்கள் அமைந்திருக் கிறதா என்பதில் இவர் புத்தி கூர்மையுள்ளவர். இதற்கு ஒரு உதாரணமாக எனது புத்தா அவதாரம் என்னும் நாடகத்தில் சங்கீதத்தைப் பற்றி இவர் உதவி செய்ததை கூறுவேன். அந்த நாடகத்திலேயே நாலைந்து பாட்டுகள் ஏற்படுத்தி யிருந்தேன். இவருடைய criticism என்பதை நான் நாடிய போது ஒவ்வொரு பாட்டையும் பலவித ராகங்களில்

என்னைப் பாடும்படி தொந்தரவு செய்து அவர் மனதிற்கு திருப்தியாகிற வரையில் என்னை விடமாட்டார்.

இவர் ஆங்கிலத்தில் பதினொன்று ஓரங்க நாடகங்களை எங்கள் தசரா வருடாந்திர கொண்டாட்டங்களுக்கு எழுதிக் கொடுத்தார். அவைகளில் பத்தை நான் தமிழில் மொழி பெயர்த்து அச்சிட்டிருக்கிறேன். அன்றியும் தமிழ் நாடகமாக 'கீதோதயம்' என்பதை எழுதி அச்சிட்டிருக்கிறார். அது ஒருமுறைதான் எங்கள் சபையில் நடத்தப்பட்டது. அதன் நுட்பங்கள் சம்ஸ்கிருத பாஷையை நன்றாய் அறிந்தவர் களுக்குத்தான் தெரியும். ஆகவே அது பிரபலமாக போகாத தது ஆச்சரியமன்று. மேற்சொன்ன விதங்களில் ஐயங்கார் அவர்கள் சுகுணவிலாச சபைக்கு புரிந்த உதவிகளைவிட மிகவும் பெரிய உதவிகளைச் செய்தது. அவர் எங்கள் சபைக்கு 20 ஆண்டுகளுக்கு மேல் சபை காரியங்களை எனது தமையனார் ப. ஆறுமுக முதலியாருடன் காரியதரிசியா யிருந்து உழைத்ததேயாம். அக்காலத்தை சபையில் பொற்காலம் எனக்கூறி இவர் விர்த்தாந்தத்தை முடிக்கிறேன்.

ஸ்ரீ S. சத்தியமூர்த்தி

இவரை அறியாத அரசியல் கட்சிக்காரர்கள் இந்தியா விலேயே இல்லை எனச் சொல்லலாம். ஆயினும் இவர் நடிப்புக்கலையிலும் தேர்ச்சிப் பெற்றவர் என்பது பலருக்குத் தெரியாமலிருக்கலாம். ஆகவே இவரைப்பற்றி நான் இங்கு சற்று விவரமாய் எழுத விரும்புகிறேன். இவர் காலேஜ் படித்தவுடன் எங்கள் சுகுணவிலாச சபையில் அங்கத்தின ராக சேர்ந்தார். அவரே எனக்கு பன்முறை கூறியபடி நான்தான் அவருக்கு முதல் சிநேகிதனாயிருந்தேன். புதிய மெம்பர்கள் யாராவது சேர்ந்தால் உங்களுக்கு நாடகமாடு வதில் விருப்பமிருக்கிறதா? என்று கேட்பது என் வழக்கம். அதன்படியே இவரை நான் கேட்டபோது 'ஆம்' என ஒப்புக்கொண்டார். அதன் பிறகு முதலில் தமிழில் சிறு பாத்திரங்களை கொடுத்துப் பழக்கி வந்தேன். முதலில் மிகவும் கூச்சமுள்ளவரா யிருந்தபோதிலும் சீக்கிரம் அக்கூச்சம் போய் உற்சாகத்துடன் கற்றுவந்தார். பிறகு வரவர பெரிய பாத்திரங்களை கொடுக்கலானேன். இவரை

ஒரு தைர்யமுள்ள நடிகர் என்றே கூறவேண்டும். இவர் சேர்ந்த சமயம் சம்ஸ்கிருத பிரிவு ஒன்று எங்கள் சபையில் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. இவர் சம்ஸ்கிருதத்தில் மிகுந்த ஆர்வமுடையவர். எங்கள் சபை போட்ட ஒவ்வொரு சம்ஸ்கிருத நாடகத்திலும் பாகம் எடுத்துக்கொண்டு வந்தார். இவர் முக்கியமாக நடித்த சம்ஸ்கிருத பாத்திரங்கள் மிருச்சகடி என்னும் நாடகத்தில் கதாநாயகனுடைய நண்பனாகிய வேடம் ஒன்று. இரண்டாவதாக வேணி சம்ஹாரத்தில் அஸ்வத்தாமனாக நடித்ததாகும். இவர் இரண்டொரு வருஷம் சம்ஸ்கிருத கண்டக்டராக இருந்தார். நான் சுமார் 25 வருஷம் தமிழ் கண்டக்டராக உழைத்த பிறகு அதனின்றும் விலகியபோது எனக்குப் பிறகு தமிழ் கண்டக்டராக நியமிக்கப்பட்ட பலருள் இவரும் ஒருவர். அச்சமயம் ஒருமுறை என்னிடம் வந்து நான் மானோகரனாக நடிக்க வேண்டுமென்று விரும்புகிறேன் என்று கூற அப்படியே செய்யுங்கள் அதற்கென்ன தடை என்று சொன்னேன். இதைப்பற்றி கொஞ்சம் விவரிக்க வேண்டியவனா யிருக்கிறேன். அக்காலத்தில் நான் முக்கியமாய் நடித்த கதாநாயகர்களின் பாகத்தை மற்றவர்கள் நடிப்பதில் எனக்கு விருப்பமில்லையென்று பலர் எண்ணியது எனக்குத் தெரியும். அந்த எண்ணப்படியே இவரும் மனோகரன் வேடத்தை தான் நடிக்க விரும்பினால் நான் என்ன பதில் சொல்கிறேன் என்று கேட்க இச்சைப்பட்டவராய் கேட்டனர் போலும். பிறகு பல ஒத்திகைகளில்தான் நடித்துவந்தார்: அவைகளை என்னை பார்க்கும்படி கேட்கவில்லை. கேட்காதிருக்கும் போது நாமேன் தலைநுழைத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்று நானும் சும்மாயிருந்துவிட்டேன். ஒருநாள் இவர் ஒத்திகையை முடித்துவிட்டு திடீரென்று என்னிடம் வந்து மிஸ்டர் சம்பந்தம் நான் மனோகரனாக நடிப்பது சரியாயில்லை என்று மற்ற நடிகர்கள் கூறுகிறார்கள். ஆகவே அதனின்றும் நான் விலகிக்கொள்கிறேன். நீங்களே அப்பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொண்டு நாடக தினத்தில் நடியுங்கள் என்று சொல்ல நான் கொஞ்சம் ஆச்சரியப் பட்டவனாய் யார் உனக்கு அப்படி சொன்னது? நான்

உன்னை மனோகரனாக நன்றாய் நடிக்கும்படி செய்கிறேன் பார் நீ பயப்படாதே'' என்று தட்டிக்கொடுத்து அன்று முதல் நாலைந்து ஒத்திகைகளில் இவரை நன்றாய்த் தேற்று வித்தேன். அப்போது இவர் மிகவும் சந்தோஷப் பட்டார். பல நடிகர்கள் ஆச்சரியப்பட்டனர். ''ஆயினும் சம்பந்தம் இவ்வளவு நீங்கள் செய்தது பெரிதல்ல. நாடக தினம் மேடையின்மீது பக்கப் படுதாவில் நின்றுகொண்டு என்னை உற்சாகப் படுத்திக் கொண்டு வந்தால்தான் நான் நன்றாய் நடிக்க முடியும்'' என்று வற்புறுத்தினார். அதற்கும் நான் இசைந்து அப்படியே செய்தேன். நாடக தினத்தில் அப்பாத்திரத்தை சற்றேறக்குறைய நடித்தார் என்றே நான் சொல்ல வேண்டும். அதுமுதல் இவர் எனக்கு ஆப்த நண்பராக மாறினார். இது நடந்த சில மாதங்களுக்கெல்லாம் காங்கிரஸ் சபை பண்டுக்கா அல்லது ஏதோ ஒரு தர்ம பண்டிற்காக (எனக்கு நன்றாய் ஞாபகமில்லை) தான் மனோகரா நாடகத்தில் கதாநாயகனாக நடிக்க ஏற்பாடு செய்தார். அது எனக்குத் தெரியாது. அச்சமயம் நான் சென்னையை விட்டு வெளியூர் போயிருந்தேன். நான் திரும்பி வந்தபோது எப்படியிருந்தது என்று நாடகத்தைப் பற்றி என் நண்பர்களை விசாரித்தபோது அவர்கள் ஆரம்பத்தில் நன்றாய் தானிருந்தது. மனோகரன் சங்கிலியறுக்கும் காட்சியில் (இதுதான் நாடகத்தின் ஒரு முக்கியமான காட்சி) ஏதோ தடைப்பட்டு கத்தியும் கையுமாய் நின்று விட்டார் திரைவிடப்பட்டது'' என்று கூறினார்கள். அதற்கப்புறம் சத்தியமூர்த்தி அவர்கள் எந்த தமிழ் நாடகத்திலும் நடித்ததாக எனக்கு ஞாபகமில்லை.

எனது நண்பர் சுகுண விலாச சபையைப்பற்றி ஏளனமாக பேச ஒருவருக்கும் இடம் கொடுக்கமாட்டார். அந்த சபை தனக்கு தமிழில் நன்றாக சொற்பொழிவு செய்ய கற்பித்தது என்று பன்முறை கூறியதுண்டு. என்னிடமும் அவ்வாறே கூறியுள்ளார். இவர் நடுவயதிலேயே கால கதியடைந்தது காங்கிரஸ் கட்சிக்காரர்களுக்கு மாத்திரமல்ல, எங்கள் சபைக்கும் பெரிய துரதிர்ஷ்டமாகும்.

ஸ்ரீ T. ஸ்ரீனிவாச ராகவாச்சாரி

இவர் சிறு வயதிலேயே எங்கள் சபையில் சேர்ந்து சில நாடகங்களில் சிறு பாத்திரங்களில் நடித்தவர். இவர் பெரியவரான பிறகு உடல் கொஞ்சம் பெருத்துப் போகவே, பிற்காலத்தில் இவருக்கு நான் ஆண் வேடமே கொடுத்து வந்தேன். இவர் நன்றாய் நடிக்கவும் நடிப்பார். பாடவும் பாடுவார். இவரது பாட்டனார் தியாகராஜ் ஸ்வாமிகளுடைய முக்கிய சிஷ்யராக இருந்தவராம். இவர் எங்கள் சபையில் எடுத்துக்கொண்ட முக்கிய பாத்திரங்கள் நந்தனாரில் நந்தன், காலவரிஷியில் சித்திர சேனன், வாணீபுர வணிகனில், ஷாம்லால் முதலியவைகளாம். இவைகளிலெல்லாம் இவர் முக்கிய கியாதி பெற்றது நந்தனார் வேடத்தில்தான். அதிலுள்ள பாட்டுகளை யெல்லாம் மிகவும் உருக்கமாக பாடி சபையோரை எப்போதும் சந்தோஷிக்கச் செய்வார். இவர் கடைசி காலத்தில் தன் வீட்டில் பூஜை அறையில் ஸ்தோத்திரங்கள் பாடிக்கொண்டிருக்கும் போது திடீரென மரணமடைந்தார். இவரது அகால மரணம் எங்கள் சபையோரையெல்லாம் மிகவும் வருந்தச் செய்தது.

வி. வெங்கடாசலையா

இவர் ஒரு தெலுங்கு பிராமணர். ஆயினும் தமிழில் எழுதவும் படிக்கவும் நன்றாய் கற்றவர். மேற்சொன்ன ஓரியண்டல் டிராமடிக் சொசைட்டியில் முதலில் பல வருடங்கள் நடித்தவர். இவர் சில்லரை பாத்திரங்கள் ஆடுவதில் சமர்த்தர் என்று பெயர் பெற்றார். ஆயினும் தோட்டி முதல் தொண்டமான் வரையில் ஆடுவதில் நிபுணர். ஆயினும் நாடக வேஷம் தரிப்பதிலும் மற்றவர்களுக்குப் போடு வதிலும் இவருக்கு இணையில்லை என்றே நான் கூறவேண்டும். ஓ.டி. சொசைட்டி கலைந்த பிறகு சுகுண விலாச சபையைச் சேர்ந்தார் சேர்ந்து ஆயுள் பர்யந்தம எங்களுக்கெல்லாம் வேஷம் போடுவதில் சந்தோஷமாய் கழித்தார் என்றே நான் சொல்ல வேண்டும். இவர் உயிருடன் இருந்த வரையில் இவரே எனக்கு வேஷம் போட வேண்டுமென்று பிடிவாதம் பிடிப்பேன். இவர் எங்கள் சபைக்காக நந்தனார் சரித்திரத்தை தெலுங்கில் எழுதிக்

கொடுத்தார். அன்றியும் பாரிஜாத அபகரணம், ராணி சம்யுக்தா முதலிய நாடகங்களை தோற்றுவித்து தானும் நடித்து தெலுங்கு பிரிவில் நல்ல பெயர் பெற்றார். மேலும் மாலியர் என்னும் பிரெஞ்சு தேசத்து ஹாஸ்ய நாடகக்கவி எழுதிய ஓர் நாடகத்தை தெலுங்கில் மொழி பெயர்த்து வெகு விமரிசையாய் நடத்தினார். அந்நாடகத்தின் பெயர் 'விதிலோக வயித்தியுடு' என்பதாம். இவர் ஒரு முறை உத்தர ராம சரித்திரத்தில் ஒரே இரவில் பதினோறு வேடங்கள் தரித்தது எனக்கு ஞாபகமிருக்கிறது. அன்றியும் புதிய சமூக நாடகத்திற்கு எங்கள் சபையார் பொற்பதக்கம் அளிக்க முன்வந்தபோது தெலுங்கில் 'உபய பிரஷ்டம்' என்னும் நாடகத்தை எழுதி பொற்பதக்கம் பரிசு பெற்றார். இவரது அகால மரணம் எங்கள் சபை செய்த துரதிர்ஷ்டமாகும்.

ஸ்ரீமான் வி.ஸி. கோபாலரத்தினம்

இவர் ஹைகோர்ட் வக்கீலான பிறகு எங்கள் சபையில் அங்கத்தினராக சேர்ந்தவர். அதற்கு முன்னமேயே மாகாண கலாசாலையில் வாசித்தபோது எனது இரண்டு மூன்று நாடகங்களில் நடித்துள்ளார். எங்கள் சபையில் சேர்ந்த பிறகு அனேக தமிழ் நாடகங்களில் நடித்து பெயர் பெற்றார். இவர் எனது மனோகரா, லீலாவதி, சுலோசனா முதலிய நாடகங்களில் நடித்துள்ளார். இவர் மைசூர் குப்பி கம்பெனியார் கன்னட பாஷையில் நடத்திய 'ராஜபக்தி' என்னும் நாடகத்தை அப்படியே வெகு அழகாக தமிழில் மொழி பெயர்த்து அதில் தானே முக்கிய ஆண் வேடம் பூண்டு பன்முறை நடத்தியிருக்கிறார். மேலும் இவரது மாமனாராகிய வி.வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்கார் எழுதிய நான் மொழி பெயர்த்த இரண்டு மூன்று நாடகங்களில் சில காட்சிகளை சேர்த்து எழுதி எங்கள் சபையில் நடித்திருக்கிறார். அவற்றுள் முக்கியமானது சுல்தான் பேட் சப் அசிஸ்டென்ட் மாஜிஸ்டிரேட் என்பதாம். இவர் எங்கள் சுகுண விலாச சபையில் உபதலைவராக பல வருடங்கள் இருந்து அதன் காரியங்களை நடத்தி சில மாதங்களுக்கு முன்பாக காலகதியடைந்தது எங்கள் சபையின் துர் பாக்கியங்களில் ஒன்றாகும். இவர் சென்னை சங்கீத நாடக சபையாரால் நடிப்புக்கலைக்காக ஒரு பொற்பதக்கம் கொடுக்கப் பெற்றார்.

திரு. P.S. தாமோதர முதலியார்

இவர் எனது ஆருயிர் நண்பர் C. ரங்கவடிவேலுவின் மைத்துனர். முதலில் M.P.T.அசோசியேஷனில் நடித்தவர். பிறகு எங்கள் சபையை சேர்ந்தார். இவர் நடிக்கும் திறத்திற்கு தக்கபடி சில பாத்திரங்களை இவருக்கு கொடுத்து வந்தேன். அவைகளில் முக்கியமானவை அமலாதித்யன் நாடகத்தில் லீலாதரனும், விரும்பிய விதமே நாடகத்தில் ஜகந்நாதனுமாம். இவரது முக்கியமான குணம் ஒன்று என்னவென்றால் தான் நடிக்கும் பாகத்தில் நான் சொல்லிக்கொடுத்த நடிப்பு தனக்கு சரியாக வராவிட்டால் "வாத்தியார், வாத்தியார்! இன்னொரு தரம் சொல்லுங்கள். இன்னொருதரம் சொல்லுங்கள்" என்று வற்புறுத்துவார். நான் சொல்லிக் கொடுத்தது சரியாக வரும் வரையில் என்னை விடமாட்டார். இவர் சுமார் 15 வருடங்களுக்கு முன்பாக பூரண சன்யாசம் வாங்கிக் கொண்டு அந்த ஆஸ்ரமத்தின் முறைப்படி இன்றும் ஈஸ்வரன் கிருபையால் வாழ்ந்து வருகிறார். இவரது வயது தற்காலம் 89 ஆகும்.

ஸ்ரீ E. கிருஷ்ணய்யர் அவர்கள்

இவர் திருநெல்வேலியில் ஒரு சிற்றூரில் பிறந்தவர். அங்கு ஆரம்பக் கல்விகளையெல்லாம் கற்று பிறகு சென்னைக்கு வந்து பி.ஏ.பி.எல். பட்டத்தைப் பெற்று ஹைகோர்ட் வக்கீலானார். அச்சமயத்தில் காங்கிரஸ் கட்சியைச் சேர்ந்து அதன் கோட்பாடுகளைப் பற்றியவராய் அரசியலாரை எதிர்த்ததற்காக இரண்டுமுறை சிறைவாசப் பெருமைப் பெற்றார். அச்சமயத்தில் ஒருமுறை ஒரு குற்றத்திற்காக முக்கியமான மாகாண மாஜிஸ்டிரேட்டு முன்பாகக் கொண்டு போய் நிறுத்தப்பட்ட போது 'உனக்கு என்ன வேலை' என்று அவர் கேட்டதற்கு "என் மனதின் இச்சைப்படி கலைஞன் வேலை, ஆயினும் கட்டாயப்படி ஹைகோர்ட் வக்கீலாயிருக்கிறேன்" என்று பதில் உரைத்தாராம். அதன்படியே சில வருடங்கள் வக்கீலாக வேலை பார்த்த போதிலும் அவர் மனமானது நாடக நாட்டிய கலை மீதே சென்றது என்று கூறவேண்டும். இளவயதிலேயே இவருக்கு

சங்கீதத்தில் பிரியமிருந்ததாம். ஆகவே சென்னையில் சுகுண விலாச சபையில் 1923-இல் அங்கத்தினரானார். அதில் ஒன்றிரண்டு சில்லரை வேடங்களை முதலில் தரித்த பிறகு மாளவிகாக்னி மித்ரத்தில் இவருக்கு மாளவிகை என்னும் அயன் ஸ்திரீ பார்ட் கொடுக்கப்பட்டது. அதற்காக கின்சின் நாட்டியம் முதலிய சிறு கலைகளை கற்று அதில் நடித்தார். அதைக் கண்ட பலர் அதை மெச்சிப் பேசினார்கள். அதன் மூலமாக நாட்டியக் கலையை நன்றாய் கற்கவேண்டு மென்று இவருக்கு புத்தி பிறந்து அதை கற்க ஆரம்பித்தார். ஒரு சமயம் இவர் அக்கலையை பயின்ற போது இவரை பார்த்த நாட்டியக்கலை வித்வான்களில் சிறந்தவராகிய நடேசஐயர் அவர்கள் இவரைக் கொஞ்சம் மெச்சி இவருக்கு அக்கலையிலுள்ள ஆர்வத்தையும் அதற்கு தகுந்தபடியான அங்க அமைப்பையும் கண்டு இவரை தன் சிஷ்யர்களுள் ஒருவராக்கிக்கொண்டு பரத நாட்டியக் கலையை களங்கமறக் கற்பித்தார். அதில் தேர்ச்சி அடைந்த பிறகு சுகுண விலாச சபையிலும் செக்ரடேரியட் பார்ட்டியிலும் இன்னும் சென்னை மாகாணத்திலிருந்த சில நாடக சபைகளிலும் நாட்டியமாடி நல்ல பெயர் பெற்றார். இவரது ஒரு முக்கியமான மெச்சத் தக்க குணம் என்னவென்றால் நாட்டியம் ஆட ஆரம்பிக்குமுன் அதைக் குறித்து அதன் பெருமையை பத்து பதினைந்து நிமிடங்கள் பேசிவிட்டு பிறகு தான் அக்கலையை ஆட ஆரம்பிப்பார். இப்படி பல இடங்களில் பிரசாரம் செய்து குலஸ்திரீகளும் இதைக் கற்கலாம் என்று ஒரு கோட்பாட்டைப் பரவச் செய்தார். உலகெங்கும் புகழ் பெற்ற நாட்டியக்கலை நிபுணராகிய ராம் கோபால் என்பவரை பரத நாட்டியம் கற்கும்படி செய்தார். ஒருமுறை வட இந்தியாவிற்கு போயிருந்த போது ரவீந்திரநாத் தாகூர் என்பவர் இவரது நாட்டியக்கலையை பார்த்து புகழ்ந்ததாக கேள்விப்படுகிறேன்.

இவர் சுகுண விலாச சபையில் என்னுடன் நான் வத்ச ராஜனாக நடித்த போது அவ்வரசனது மூத்த மனைவியாகிய வாசவதத்தை பாகத்தில் மிகவும் நன்றாய் நடித்தது எனக்கு ஞாபக மிருக்கிறது. அன்றியும் சினிமாவிலும் இவர்

நடித்துள்ளார். இவர் ஒருமுறை சென்னையில் கீசக வதம் அல்லது விராடபர்வம் என்னும் பாரதக் கதையை பேசும் படமாக எடுத்தபோது அதில் பேடியாயிருந்த அர்ஜுனன் பாத்திரத்தை மேற்பூண்டு மிகவும் நன்றாய் நடித்து புகழ் பெற்றிருக்கிறார். அந்த படத்தில் முக்கிய ஸ்திரீ வேடம் பூண்டு நடித்த இரண்டு நடிகைகளை விட இவர் உருவமும் நடையுடை பாவனைகளும் அதிக நன்றாயிருந்தன வென்று பலர் கூறக் கேட்டிருக்கிறேன். தற்காலம் இவர் கோரிய படியே சென்னை சங்கீத நாடக சங்கத்தில் காரியதரிசியாக நியமிக்கப்பட்டு அதன் வேலைக்காக உழைத்து வருகிறார். சுவாமி இன்னும் அவரை அந்த வேலையிலேயே தமிழ் நாடக நாட்டியக்கலைகளுக்கு பல வருடங்கள் உழைக்கும் படியாக பரம்பொருள் அருள்வாராக.

ஸ்ரீ.கே. நாகரத்தினம் ஐயர்

என்து ஆருயிர் நண்பர் C.ரங்கவடிவேலு காலகதி யடைந்த பிறகு இவரை என்னுடன் முக்கிய பாகங்கள் நடிப்பதற்காக தேர்ந்தெடுத்தேன். இவர் சங்கீதம் மிகவும் நன்றாயிருந்தது. முகக்களையும் நன்றாயிருந்தது. இதில் ஒரு வேடிக்கை யென்ன வென்றால் அது வரையில் ஆண் வேடம் தரிப்பதற்கே விரும்பினவர். நான் இவரிடம் "உனக்கு ஆண் வேடம் சரியாயில்லையப்பா ஸ்திரீ வேடம் தான் சரியாயிருக்கும்'' என்று அவர் எண்ணத்தை மாற்றினேன். இவர் என்னுடன் 1923-வது வருட முதல் அவர் கால பரியந்தம் கொண்ட முக்கிய பாத்திரங்களை யெல்லாம் நடித்தார். ஆயினும் வள்ளி வேடத்திலும், அபலா வேடத்திலும், (அமலாதித்யனில்) ரங்க வடிவேலுவைப் பார்க்கிலும் கொஞ்சம் நன்றாகவே நடித்தார் என்று நான் சொல்லவேண்டும். இவர் கடைசி காலத்தில் மதுரையில் உத்தியோகத்தில் மாறியபோது நான் அங்கு சென்று நான்கைந்து முறை மதுரை நாடக சபையில் இவருடன் நடித்துள்ளேன்.

திரு. B. ராமமூர்த்தி

இவர் ஆதியில் ஓரியண்டல் டிராமடிக் சொசைட்டியில் பல நாடகங்களில் ஸ்திரீ வேஷதாரியாக நடித்தவர். ஒருமுறை அந்த சொசைட்டியார் சந்திரஹாசன் என்னும் நாடகத்தை நடத்தியபோது இவர் விஷயை வேடம் தரித்ததைப் பார்த் திருக்கிறேன். அப்போதே இவருக்கு உடல் ஸ்தூலமா யிருந்தது. பிறகு அந்த சொசைடி பிரிந்தபின் சுகுண விலாச சபையைச் சேர்ந்தார். எங்கள் சபையில் தெலுங்கு பாஷையில் பல முக்கிய நாடகங்களில் கதா நாயகனாக நடித்து வந்தார். அன்றியும் இவரே வருதினி என்னும் தெலுங்கு நாடகத்தை எழுதி அதில் கதாநாயகனாக நடித்தார். தமிழிலும் இரண்டொரு முறை எங்கள் சபையில் நடித்திருக்கிறார். நாங்கள் மூன்றாம் முறை கொழும்புக்குப் போய் ஆடின பிறகு இவருக்கு கண்வரிஷி வேடம் கொடுத்திருந்தேன். அதில் இவர் நடித்த போது இவருக்கு நேரிட்ட ஒரு கஷ்டத்தை எழுத வேண்டியவனயிருக்கிறேன். புருஷ வேஷம் தரித்து நடித்த போதிலும் இவருக்கு அடிக்கடி ஸ்திரீகளுக்குரிய அங்க விண்யாசம் தானாக வந்து விடும். அன்றியும் ஆண் வேடத்தில் நடிக்கும் போது ஒருவிதமாக நடப்பார். பாட்டு பாடும் போது கொஞ்சம் முக்காலும் சங்கீதம் வந்து விடும்! இக் காரணங்களால் இவர் கண்வராக நடித்த போது நாடகம் பார்க்க வந்திருந்த ஜனங்கள் இவரை 'ஹிஸ்' பண்ணினார்கள். அதற்கு பிறகு இவர் நாடக மாடுவதை விட்டு விட்டார்.

திரு.C.பாலசுந்தர முதலியார்

இவர் பல வருடங்களாக சுகுண விலாச சபையிலும் இவர் உத்தியோகத்திலிருந்த செக்ரடேரியட் நாடக சபையிலும் அநேக முறை நடித்தவர். வேடம் பூணுவதிலும் மற்றவர்களுக்குப் போடுவதிலும் இவர் நல்ல சமர்த்தர். இதில் முன்னே சொன்ன வெங்கடாசலையா அவர்களுக்கு இரண்டாவதாக கூறலாம். இவர் பன்முறை மனோகரா நாடகத்தில் வசந்தனாக நன்றாய் நடித்தவர். நடுவயதிலேயே 1939-வது வருஷம் காலகதி யடைந்தார்.

திரு. வேல் நாயர்

இவர் மலையாள தேசத்தைச் சேர்ந்தவர். மலையாளி யாயிருந்தும் தமிழ் நன்றாய் திருத்தமாய் பேசுவார். அன்றியும் சம்ஸ்கிருதமும் படித்தவர் நல்ல நடிகர். தமிழில்தான் நடிப்பார். அப்படி நடிக்கும்போது ஆங்காங்கு சில சம்ஸ்கிருத பதங்களையும் உபயோகிப்பார். இவர் தன் நாடகக் கம்பெனியுடன் தமிழ் நாடெங்கும் பன்முறை சுற்றி வந்திருக்கிறார். அக் காலத்தில் முக்கிய நாடகங்களுடன் நான் எழுதிய மனோகரா, கள்வர் தலைவன் முதலிய நாடகங்களை பன்முறை நடத்தி யிருக்கிறார். சற்றேறக்குறைய வாரத்தில் ஒருமுறையாவது எனது நாடகங்களில் நடித்திருக்கிறார். இவரைப் போல் எனது நாடகங்களை அநேக முறை நடத்திய நாடகக் கம்பெனிகளே கிடையாது எனக் கூறலாம். இதனால் இவருக்கு வருவாய் அதிகமாகக் கிடைத்தது. எனக்கும் ராயல்டி அதிகமாய் கிடைத்தது. இவர் தன் கம்பெனியை வெகு விமரிசையாய் நடத்தி வந்தார். மற்ற கம்பெனிகளில் சாதாரணமாய் நடிகர்களுக்கு சம்பளம் சரியாகக் கொடுப்ப தில்லை என்னும் கஷ்டம் இவருடைய கம்பெனியில் கிடையவே கிடையாது. சில காலம் காலஞ்சென்ற M கந்தசாமி முதலியார் இவரது கம்பெனியாருக்கு உபாத்தியாயராய் இருந்து நடிப்புக் கலையை கற்பித்ததை நான் அறிவேன். இவர் நடிகர்களை சரியாக நடத்தி வந்தபடியால் அவர்கள் இவர் கம்பெனியை விட்டு அகலாது பல வருடங்கள் உழைத்து வந்தார்கள்.

ஒரு முறை மன்னார்குடியில் சப் ஜட்ஜாயிருந்த எனது நண்பர் ஸ்ரீமான் பார்த்தசாரதி அய்யங்கார் நாடகத் தொழிலாளிகளையும் அமெச்சூர் (Amateur) நடிகர்களையும் ஒருங்கு சேர்த்து ஒரு நாடகம் நடிக்கவேண்டுமென்று, தொழிலாளிகளுள் வேல் நாயர், அனந்த நாராயண ஐயர், நடராஜபிள்ளை முதலியோருடன் தானும், நானும் இன்னும் சில அமெச்சூர் நடிகர்களும் நள சரித்திரத்தை நாடகமாட வேண்டுமென்று தீர்மானித்தார். நானும் தமிழ் நாடகத்தை உயர்த்துவதற்கு இது ஒரு நல்ல காரணமாகும் என்று அதற்கு

உடன்பட்டேன். நாடக தினத்திற்கு ஒரு வாரத்திற்கு முன்பாகவே மன்னார்குடிக்குப் போனேன். வேல் நாயர் நளனாகவும் அனந்த நாராயண ஐயர் தமயந்தியாகவும் நடிக்கும்படி ஏற்படுத்தினேன். ஸ்ரீமான் பார்த்தசாரதி அய்யங்கார் வாஹீகன் ஆக நடிக்க உடன்பட்டார். நான் ஏதோ ஒரு சில்லரை பாத்திரத்தை எடுத்துக் கொண்டேன். முதல் ஒத்திகை நடத்தியபோது ஒரு காட்சியில் நளனும் தமயந்தியும் சேர்ந்து நடிக்க வேண்டியதை நடிக்கச் சொன்னேன். அவர்கள் அக்காலத்தில் வழக்கப்படி ஒருவாறு நடித்தனர். உடனே அதை நிறுத்தி இப்படி நடித்தால் நன்றாயிராதா என்று நான் நடித்துக் காட்டினேன். உடனே வேல் நாயரும் அனந்த நாராயண அய்யரும் என் அருகில் வந்து மற்ற பாகங்களையெல்லாம் நாளைகாலை உங்கள் வீட்டிற்கு வந்து நடிக்கிறோம் என்று என் காதில் மெல்ல ஓதினார்கள். பிறகு மற்ற நடிகர்களின் பாகத்தை சொல்லிக் கொடுத்து விட்டு வீட்டிற்குப் போனேன். வேல் நாயரும் அனந்த நாராயண அய்யரும் வந்து "ஆதி முதல் அந்தம் வரை எங்களுக்கு நடித்துக் காட்டுங்கள்" என்று கேட்க, அதற்கிணங்கி அப்படியே செய்தேன். பிறகு நாடகதினம் நான் சொல்லிக் கொடுத்தபடியே நன்றாய் நடித்தார்கள். நாடக தினத்தில் நல்ல வசூல் ஆயிற்று. செலவுபோக மிகுந்த தொகையை அங்கிருந்த ஒரு தர்ம கைங்கர்யத்திற்காக பார்த்தசாரதி அய்யங்கார் கொடுத்துவிட்டார். மேற்குறித்த படி பார்த்தசாரதி அய்யங்கார் நாடகத் தொழிலாளிகளையும் ஆமெச்சூர் நடிகர்களையும் ஒன்றும் பேதமில்லாமல் கூடி நடிக்கச் செய்தது தமிழ் நாடகத்தின் பதவியை முன்னேற்றம் அடையச் செய்தது என்று நான் கட்டாயமாய் கூறவேண்டும்.

வேல் நாயர் தன் உடல் நலத்தை சரியாக பார்த்து வந்தமையால் பல்லாண்டு வாழ்ந்து ஒருவருடத்திற்கு முன்பு தான் காலமானார்.

ஸ்ரீமான் அனந்த நாராயண ஐயர்

இவர் பிராம்மணர். இவரும் இவரது சகோதரர்களும் இன்னும் சில பிராம்மணர்களும் சேர்ந்து ஆரியகான சபா என்னும் ஒரு சபையை ஏற்படுத்தினார்கள். முக்கியமாக புராண கதைகளையே நாடகமாக ஆடினார்கள். அனந்த நாராயண ஐயர் கொஞ்சம் குள்ளமானவர். கொஞ்சம் ஸ்தூலமாகவும் இருப்பார். ஆயினும் ஸ்திரீ வேடங்களில் நடிப்பதில் கீர்த்தி பெற்றார். நான் பன்முறை இவர்கள் ஆடியதைப் பார்த்திருக்கிறேன். இவரிடத்தில் ஒரு சிறிய குறை என்ன வென்றால் பேசும்போது சில சந்தர்ப்பங்களில் உபன்யாசம் செய்வதுபோல் தாராளமாக பேசிவிடுவார். உதாரணமாக வள்ளி நாடகத்தில் வள்ளியாக நடித்தபோது மலைவளம், நீர் வளம், நிலவளம் இவைகளைப் பற்றி உபன்யாசம் செய்வதுபோல் 5 நிமிஷம் பேசினார். பிறகு ஒரு முறை அவரை நான் சந்தித்தபோது இது அவ்வளவு உசிதமல்ல என்று எடுத்துக்காட்ட அதை ஒப்புக்கொண்டு அவ் வழக்கத்தை விட்டு விட்டார்.

திரு. G.C.V. ஸ்ரீனிவாசாச்சாரியார்

இவர் 1891 வது ஆண்டுக்கு முன்பு சென்னையில் வெள்ளைக்காரர்கள் மெட்ராஸ் டிரமாடிக் சொசைடியை ஏற்படுத்தியது போல் இந்தியர்கள் ஒன்று ஏற்படுத்தவேண்டு மென்று மெட்ராஸ் ஒரியண்டல் டிராமடிக் சொசைடி ஒன்று ஏற்படுத்தினார். அதில் ஆதியில் சாகுந்தலம் முதலிய சம்ஸ்கிருத நாடகங்களையே நடத்தி வந்தார். அக்காலத்தில் வேறெங்கும் நாடகரங்கம் இல்லாதபடியால் சென்னை கோட்டைக்குள் ஆங்கிலேயர்கள் கட்டிய "Bijou'என்னும் அரங்கத்தில் நடத்தினார். அரிச்சந்திரன் நாடகத்தையும் எழுதி நடத்தினார். இவைகளை மிகவும் ஒழுங்காய் நடத்திய படியால் பல ஆங்கிலேயர்கள் வந்து பார்ப்பதுண்டாம். 1891-வது வருஷத்திற்குப் பின் சுகுண விலாச சபை தமிழ் நாடகங்களை நடத்தியதைப் பார்த்து இவர் தன்னுடைய சபையில் தமிழ் நாடகம் ஒன்றை நடத்தத் தீர்மானித்து 'சந்திர ஹாசன்' என்னும் கதையை நாடகமாக எழுதச் சொல்லி அதை ஒரு முறை விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் நடத்தினார்.

இந் நாடகங்களில் எல்லாம் தானே முக்கிய பாத்திரமாக நடித்து வந்தார். இவர் நடித்ததை சில முறைகள் நான் பார்த்திருக்கிறேன். ஆயினும் இவர் நடிப்பு எனக்கு அவ்வளவு திருப்திகரமாயில்லை. நான் பார்த்த சமயத்தில் இவருக்கு 55 வயதிற்கு மேல் ஆகவே முகத்தில் நரை திரை அதிகமாயிருந்தது. ஆயினும் மற்றவர்களுக்கு நடிப்புக் கலையை கற்பிப்பதில் இவர் கெட்டிக்காரர். நான் இவர் கடைசி முறை நடித்ததைப் பார்த்திருக்கிறேன். உத்தர ராம சரித்திரத்தில் ஸ்ரீராமராக நடித்தபோது, தலையில் கிரீடம் இல்லாமல் நடித்த சமயம் என்னுடன் பக்கத்தில் உட்கார்ந்து நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த என் ஆப்த நண்பர் வி.வி. ஸ்ரீனிவாச அய்யங்கார் "தலை மொட்டை ராமனாம் தள்ளாத கிழவனாம்" என்னும் முதல் அடியை எடுத்துக் கொடுத்து மற்ற மூன்று அடிகளையும் பூர்த்தி செய்யும்படி என்னைக் கேட்டார். நானும் அப்படியே செய்தேன். ஆயினும் அவ்விருத்தத்தை இங்கு எழுதுவதற்கில்லை. இவர் அதற்கப்புறம் பல வருடங்கள் உயிர் வாழ்ந்தார். இவரை எங்கள் சபையில் ஒரு கௌரவ அங்கத்தினராக இவர் நாடக கலைக்கு செய்த தொண்டின் பொருட்டு நியமித்து கௌரவப் படுத்தினோம்.

ஸ்ரீ D.V. கிருஷ்ணமாச்சார்லு

இவர் முழுப்பெயர் ஆந்திர நாடக பிதா மகன் தருமவரம் வெங்கட கிருஷ்ணமாச்சார்லு. இவர் பல்லாரியை சார்ந்தவர். இவருக்கு ஆந்திர தேசத்தார் ஆந்திர நாடக பிதா மகன் என்று பட்டப் பெயர் கொடுத்து மிகவும் பொருத்தமானது. இவரால்தான் அதற்கு முன்பாக சென்சு நாடகம் வீதி நாடகங் களாய் இருந்த தெலுங்கு நாடகமானது ஒழுங்கு செய்யப் பட்டு மேடை மீதில் தக்க திரைகளுடனும் நடிகர்கள் ஏற்ற உடையுடனும் ஒழுங்காக ஆக்கப்பட்டு முன்னேற்ற மடைந்தது. இவர் பல்லாரியில் வக்கீலாக வேலைபார்த்து பொருள் சம்பாதித்தார். அதைக் கொண்டு பல்லாரி சரச வினோதினி சபா என்னும் ஓர் நாடகசபையை ஸ்தாபித்தார். அதில் அங்கத்தினராக சேர்ந்தவர்களெல்லாம் நல்ல கல்வி மான்கள் ஊதியத்திற்காக நாடகமாடாது வினோதத் திற்காகவும் பாஷையை அபிவிருத்தி செய்வதற்காகவும்

உழைத்தவர்கள். இவர் தெலுங்கில் மிகவும் பெயர் பெற்ற கல்விமான். அன்றியும் சங்கீதமும் கற்றவர். இவர் தான் ஏற்படுத்திய சபைக்காக சுமார் 18 மேற்பட்ட தெலுங்கு நாடகங்களை எழுதி அச்சிட்டுள்ளார். அவைகளில் முக்கிய மானவை சாவித்திரி சத்தியவான், சாரங்கதரா, சிரகாரி, பாதுகா பட்டாபிஷேகம், பிரஹல்லாதா, பாஞ்சாலி சுயம்வரம், பிரமேளா முதலியனவாம். இந்நூல்களையெல்லாம் தெலுங்கு பண்டிதர்கள் மிகவும் பாராட்டியிருக்கின்றனர். ஏறக்குறைய எல்லா நாடகங்களிலும் தானே முக்கிய பாத்திரமாக நடித்துள்ளார். அந் நாடகங்களுக்கு பாட்டுக்கள், பத்யங்கள், தண்டகங்கள் முதலியவைகளை தானே எழுதியுள்ளார். அன்றியும் நாடகப் பாத்திரங்களை தக்கபடி நடிக்கும்படி தானே கற்பிப்பார்.

இவரை நான் முதல் முதல் சந்தித்தது ஒரு வேடிக்கை யான சந்தர்ப்பமாகும். சென்னையில் நாங்கள் ஆச்சாரப்பன் வீதி 54 வது நெம்பர் வீட்டில் வசித்துக் கொண்டிருந்தபோது ஒருநாள் என் தகப்பனாருடைய சிநேகிதர் வேதாந்த முதலியார் என்பவர் ஒரு கிழவனாருடன் எங்கள் வீட்டிற்கு வந்தார். அந்த கிழவனாருக்கு அப்போது ஐம்பது வயதிற்கு மேலிருக்கும். முகம் திரைத்து நரைத்திருந்தது. கன்னங்கள் குவிந்திருந்தன. கிழவர் சரிகை அங்கவஸ்திரங்களையும் சொக்காயையும் அணிந்திருந்தார். நரைத்த மயிரையுடைய தலைக்கு ஒரு விலையுயர்ந்த வெள்ளி சரிகை குல்லாயை அணிந்திருந்தார். வேதாந்த முதலியார் கேட்ட கேள்விக்கு தகப்பனார் மேல் மாடியிலிருக்கிறார் போங்கள் என்று சொல்லி அனுப்பிவிட்டு இதென்ன வேஷக்காரன் போலிருக்கிறாரே! என்று கொஞ்சம் மனதிற்குள் சிரித்துக் கொண்டேன். கொஞ்ச நேரத்திற்கெல்லாம் என்னையும் என் தமையனாராகிய ஆறுமுக முதலியாரையும் மேல்மாடிக்கு அழைத்து “இவர் இன்று விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் தெலுங்கு நாடகம் ஒன்று நடத்த போகிறாராம் வருகிறீர்களா என்னுடன்” என்று என் தகப்பனார் கேட்க, நாங்கள் இருவரும் குதூகலத்துடன் ஒப்புக் கொண்டோம். அன்றிரவு ஜனங்கள் நிறைந்திருந்த விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் ஒரு புறம் கண்கொட்டாது நடந்த நாடகத்தை பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன் நாடகம் மிகவும் நன்றாயிருந்தது. என்

மனதில் ஒரு பெரும் கிளர்ச்சியையுண்டு பண்ணியது. இனி இதைப்பற்றிய மற்ற விஷயங்களை அறிய விரும்புவோர் தயவு செய்து எனது நாடகமேடை நினைவுகள் என்னும் நூலின் முதல் பாகத்தில் நான் விவரமாய் எழுதியிருப்பதைப் படித்துக் கொள்வார்களாக.

அன்றிரவே பல்லாரி சபையைப் போல் ஓர் நாடக சபையை தமிழில் ஏற்படுத்தி அதில் நான் நடிக்க வேண்டு மென்று பேரவாக் கொண்டேன். இது தான் எங்கள் சுகுண விலாச சபை ஏற்படுத்தப்பட்டதற்கு முக்கிய காரணம்.

இதன் பிறகு இரண்டு மூன்று வருடங்களுக்கொரு முறை கிருஷ்ணமாச்சார்லு அவர்கள் தான் ஏற்படுத்திய சபையை சென்னைக்கு அழைத்துக் கொண்டு வந்து அநேக நாடகங் களை நடத்தியுள்ளார்.

இவர் வயோதிகராயிருந்தபோதிலும் குரல் மாத்திரம் கொஞ்சமும் தளர்ச்சியடையவில்லை. வசனங்களை மிகவும் கம்பீரமாய் பேசுவார். பாட்டுக்களை ஒரு கஷ்டமும் இல்லாதது போல் மிகவும் தெளிவாக சுலபமாகப் பாடுவார். அது முதல் நான் அவருக்குத் தெரிந்தவனாகி அவர் சென்னைக்கு வந்த போதெல்லாம் அவருடன் நாடக சம்பந்தமான அநேக விஷயங்களைப் பற்றி பேசியிருக் கிறேன். அவர் சாரங்கதரா நாடகத்தைத் தெலுங்கில் எழுதியது போல் நானும் அக்கதையை தமிழில் எழுதி நடித்திருக்கிறேன் என்பதை அறிந்தவராய் நான் நடித்தபோது ஒருமுறை அதை பார்க்க வந்தார், ''கதையை சம்பந்த முதலியார் கொஞ்சம் மாற்றியிருக்கிறார். அதை நான் ஒப்பவில்லை. ஆயினும் அவர் தான் மாற்றியபடி நடித்தது நன்றாயிருந்தது. சில பாகங்கள் முக்கியமாக புறாவிடும் காட்சி நான் எழுதியதைவிட மிகவும் நன்றாயிருந்தது'' என்று மறுநாள் எங்கள் இருவருக்கும் தெரிந்த ஒரு கோமுட்டி செட்டியாரிடம் கூறியதை அவர் எனக்குத் தெரிவித்தார்.

பிறகு நாங்களிருவரும் அன்யோன்ய சிநேகிதர்களான பிறகு ஒரு முறை என்னிடம் அவர் கூறியதை இங்கு எழுதுகிறேன், ''மிஸ்டர் சம்பந்தம். நீங்கள் வக்கீலாக பேரெடுக்க வேண்டுமென்றிருந்தால் நாடகமாடுவதை விட்டு விட வேண்டும்'' என்றார். ஆயினும் அவர் எனக்குக் கூறிய

புத்திமதியை என் மனதில் நான் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. ஏதோ வக்கீலாகவும் ஜட்ஜாகவும் பெயர் பெற்றேன். நாடக மாடுவதிலும் கொஞ்சம் பெயர் எடுத்தேன் என்றே கூறவேண்டும்.

ஸ்ரீ T. ராகவாச்சார்லு

இவரை நான் முதல் முதல் பார்த்தது ஒரு விபரீதமான சம்பவம். பல்லாரி சுமனோகர சபா என்னும் நாடக சபா விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் (Fall of Vijayanagar) விஜய நகர சாம்ராஜ்ய வீழ்ச்சி என்னும் நாடகத்தை நடத்தப் போவதாக பிரசுரிக்கப்பட்டிருந்தது. அது எப்படி யிருக்கிறது என்று நான் பார்க்கப் போயிருந்தேன். 9 மணிக்கு நாடகம் ஆரம்பமானபோது நான் உட்பட ஹாலில் முழுவதிலும் ஏழு பெயர்கள் தான் உட்கார்ந்திருந்தோம்! இருந்தும் சபையோர் நாடகத்தை சரியாகவே ஆதியோடந்தமாய் நடத்தினார். அதில் கதாநாயகன் வேடம்பூண்டார் ஸ்ரீராகவாச்சார்லு. இது என்ன இது தெலுங்கு நாடகத்திற்கு சாதாரணமாக ஜனங்கள் அதிகமாய் வருவார்களே என்று நான் விஜாரித்த போது உண்மை வெளியாகிறது. இதற்கு கொஞ்ச காலத்திற்கு முன்பாக ஸ்ரீ கிருஷ்ணமாச்சார்லு அவர்களின் சரக வினோதினி சபா நாடகங்கள் நடத்தியபோது திரளான ஜனங்கள் வந்திருந்தார்களே, இதற்கு மாத்திரம் ஏன் வரவில்லை என்று வினவியபோது இந்த சுமனோகர சபையோருக்கும் கிருஷ்ணமாச்சார்லு சபையோருக்கும் ஏதோ மன்ஸ்தாபம் இருந்ததாம். அதன் பேரில் சென்னை யில் உள்ள தெலுங்கர்கள் அநேகர் முக்கியமாக கோமுட்டிகள் இந்த சபை நாடகத்தை பார்க்கக் கூடாது. இதை பாய்காட் (Boy-Cott) செய்ய வேண்டுமென்று தீர்மானித்து எல்லோரும் கட்டுப்பாடாய் நின்று விட்டார்களாம். இந்த உண்மையை அறிந்தபின் சுமனோகர சபா நடிகர்களிடம் போய் நீங்கள் இதற்காக வருத்தப்பட வேண்டியதில்லை. நாடகம் நன்றாயிருந்தது. முக்கியமாக ராகவாச்சார்லு நடித்தது மிகவும் நன்றாயிருந்தது. ஆகவே உங்கள் தைர்யத்தை கைவிடாதீர்கள். உங்கள் நாடக சபையின் ஏற்பாட்டின்படி நாடகங்களை நடத்துங்கள் என்று சொல்லி முக்கியமாக ராகவாச்சார்லுவை உற்சாகப்படுத்தினேன். நான் சொன்ன

ஜோஸ்யத்தின்படி அதே விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் அதே நாடகத்தில் ராகவாச்சார்லு நடித்தபோது பெரும் திரளான ஜனங்கள் வந்து குவிந்ததை நான் பார்த்திருக்கிறேன்.

ராகவாச்சார்லு அவர்கள் மிகச் சிறந்த நடிகர். நடிப்புக் கலையில் மிகவும் தேர்ந்தவர். ஆனால் சங்கீதத்தில் என்னை போலத்தான். தெலுங்கில் பத்யங்கள் மாத்திரம் நன்றாய் பாடுவார். வேறொன்றும் பாட மாட்டார். கீதங்கள் பாடி நான் கேட்டதில்லை. பிறகு பன்முறை ராகவாச்சார்லு சென்னையில் நடித்திருக்கிறார். அவர் நடித்த முக்கிய பாத்திரங்கள் பாதுகா பட்டாபிகேத்தில் தசரதன், விஜயநகர வீழ்ச்சியில் ருஷ்டம், ஹிரண்யகசிபு, கடோத்கஜன் முதலிய வைகளாம். அவர் பலவிதமான வேடங்களைப் பூண்டிருக் கின்றனர். எந்த வேஷத்தை கொடுத்தாலும் ஏற்றுக்கொண்டு நன்றாய் நடிப்பார். இது ராஜபார்ட் இது சேவகன் பார்ட் என்கிற வித்தியாசம் இவருக்குக் கிடையாது. எந்த வேடம் பூண்டாலும் அந்த நாடகக் கதையை நன்றாய் படித்து எவ்வாறு நடித்தால் சபையின் மனதைக் கவர முடியும் என்று யோசித்து அதற்குத் தக்கவாறு கஷ்டமெடுத்துக் கொண்டு நடிப்பார். இவர் எங்கள் சுகுண விலாச சபையில் அங்கத்தினராக சேர்ந்து ஆங்கிலத்திலும் தெலுங்கிலும் நடித்திருக்கிறார். எங்கள் சபை பட்டணத்தை விட்டு வெளியில் போய் வேறு ஊர்களில் தெலுங்கு நாடகங்கள் நடத்திய போதெல்லாம் இவரை அழைத்துக்கொண்டு போவோம். எங்கள் சபையின் தெலுங்கு பிரிவை முன்னுக்குக் கொண்டு வந்தவர்களுள் இவர் முக்கியமானவர். இவர் தமிழ் நாடகங்களிலும் இரண்டொருமுறை நடித்துள்ளார். அதில் ஒன்றைப் பற்றிய விசேஷ சம்பவத்தை நான் கூறக் கடமைப்பட்டிருக்கிறேன். ஒரு வருடம் 'ரஜபுத்ர வீரன்' என்னும் எனது தமிழ் நாடகத்தை நடத்தினோம். அதற்காக எங்கள் சபை தலைவராகயிருந்த T.V. சேஷகிரி ஐயர் அவர்கள் தனது சகாக்களாகிய சில ஹைகோர்ட் ஆங்கில ஜட்ஜுகளையும் வரும்படி கேட்டிருந்தது எனக்குத் தெரியும். ஆகவே அந்நாடகம் மிகவும் நன்றாய் இருக்க வேண்டுமென்று கஷ்டப்பட்டு ஒத்திகை முதலானவைகளை செய்து வைத்தேன். நாடக தினம் வந்தது. அத்தினம் 6

மணிக்கு நாடக ஆரம்பம். 3 மணிக்கு ரஜபுத்ர வீரனுக்கு எதிரியாயிருந்த ஒரு மகம்மதிய அரசன் பாத்திரத்தை எடுத்துக் கொண்டவர் தனக்கு மிகவும் காயலாயிருக்கிற தென்றும் சாயங்காலம் நடிக்க முடியா தென்றும் சொல்லியனுப்பினார்! அதைக் கேட்டு நான் பிரமித்து திகைத்துக் கொண்டிருக்கையில் தெய்வாதீனத்தால் ஏதோ வேலையாக அத்தினம் பட்டணத்திற்கு வந்திருந்த எனது நண்பர் ராகவாச்சார்லு என்னைப் பார்க்க விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலுக்கு வந்தார். சுருக்கி சொல்லுமிடத்து எனக்கு நேரிட்ட கஷ்டத்தை அவரிடம் தெரிவித்தபோது உடனே ''சம்பந்தம் ஒன்றும் பயப்பட வேண்டாம். அந்த நவாப்பின் பாத்திரத்தை நான் எடுத்துக் கொள்கிறேன்'' என்று சொல்லி அப் பாத்திரத்தின் வசனங்களை நான் தமிழில் சொல்ல அவர் தெலுங்கில் எழுதிக்கொண்டு, ஒரு அறைக்குள் போய் உட்கார்ந்துகொண்டு 4 மணிக்கு என்னிடம் வந்து என் பாகத்தை ஒப்புவிக்கிறேன், சரியாக இருக்கிறதா என்று பாருங்கள் என்று குருட்டு பாடமாக என் எதிரில் நடித்துக் காட்டினார். என் உள்ளம் பூரித்தது. நாடகத்தில் அவர் நன்றாய் நடித்ததுமன்றி தானாக ஒரு முக்கியமான நடிப்பை நானும் சபையில் வந்த எல்லோரும் ஆச்சரியப் படும்படியாக நடித்தார். அது கீழ் வருமாறு. நான் வேடம் பூண்ட ரஜபுத்ர வீரன் மகமதிய சைனியங்களால் கொல்லப்பட்டபோது இந்த சுத்த வீரனை மிக்க கௌரவமாக தகனம் செய்ய வேண்டுமென்று கூறி ஈட்டிகளாலும் கத்திகளாலும் ஒரு பாடையைக் கட்டச் சொல்லி அதில் என்னை வளர்த்தி மகம்மதிய வீரர்களைக் கொண்டே எடுக்கச் செய்தார். அச் சமயம் என்னைத் தூக்கியபோது தான் மேலே அணிந்திருந்த மிகுந்த விலையுயர்ந்த சரிகை சால்வை யொன்றை என் உடல்மீது தன் கையால் போர்த்திவிட்டு என் சவத்திற்கு பின்பாக தலை குனிந்த வண்ணம் நடந்து வந்தார். இது அவ்வளவும் அவர் நூதனமாகச் செய்த நடிப்பாகும். அவர் கரமானது சால்வையைப் போர்த்திய போது என் உடலின் மேல் பட உடல் முழுவதும் புளகாங் கிதமானேன்! 'காலத்தினாற் செய்த உதவி சிறிது எனினும் ஞாலத்தினும் மாணப் பெரிது' என்ற தெய்வப் புலமை திருவள்ளுவர் வாக்கின்படி இவர்

எனக்கு செய்த உதவிக்கும் மரியாதைக்கும் நான் என்ன கைம்மாறு செய்யக் கூடும்? நண்பன் என்றால் அப்படி இருக்க வேண்டும்! நடிகன் என்றால் இப்படி இருக்க வேண்டும்! இன்னும் ஒரு சிறு கதையைக் கூறி இவரைப் பற்றி நான் எழுதியதை முடிக்கிறேன். ஒரு முறை பல வருடங்களுக்கு முன்பாக ரேடியோவில் ஏதோ பேசப் போயிருந்தபோது என் பேச்சு வருவதற்கு கொஞ்சம் கால தாமதமாக நான் பக்கத் தறையில் உட்கார்ந்திருந்தேன். அச்சமயம் ரேடியோ உத்தியோகஸ்தர் ''மிஸ்டர் சம்பந்தம், கொஞ்சம் பொறுங்கள், சீக்கிரம் உங்களை உள்ளே அழைத்துக்கொண்டு போகிறேன்'' என்று சொல்லிவிட்டுப் போனார். இதைக் கேட்டதும் என் எதிரில் உட்கார்ந்திருந்த ஒரு சீமான், ''நீங்களா சம்பந்தம்?'' என்று என்னை கேட்க நான் 'ஆம்' என்று சொல்லி எதற்காக கேட்கின்றீர் என்று நான் வினவியபோது ''நான் ஆந்திர தேசத்தார். பல்லாரியில் ராகவாச்சார்லு அவர்கள் உங்களைப் பற்றி மிகவும் புகழ்ந்து பேசியிருக்கிறார். அது முதல் உங்களை பார்க்க வேண்டு மென்று ஆவல் கொண்டி ருந்தேன். இன்று என் எண்ணம் நிறைவேறிற்று.'' என்று ஆங்கிலத்தில் சொன்னார். அவர் என்ன சொன்னார் என்று நான் கேட்டபோது பின்வருமாறு கூறினார். இதை நான் இங்கு டம்பமாக எழுதவில்லை. ராகவாச்சார்லு அவர்கள் என்னைப் பற்றி கூறிய புகழுக்கு நான் அருகனோ இல்லையோ நான் சொல்வதற்கில்லை. அவர் வார்த்தைகளை இங்கு எழுதியதற்கு முக்கிய காரணம் காலஞ் சென்ற ராகவாச்சார்லு அவர்கள் என்மீது கொண்ட பிரியத்தை மற்றவர்கள் அறியும் பொருட்டேயாம். இக்கூற்று அவர் என் அருகிலிருந்த ஆந்திர தேசத்தவர்க்கு சொல்லியதாகும்.''நீங்கள் நாடகத்துறையில் மிகவும் அருமையானதை கேட்க வேண்டுமென்றிருந்தால் மிஸ்டர் சம்பந்தம் நடிப்பதைக் கேளுங்கள். அவர் கிழக்கிலும் மேற்கிலும் நடிக்கும் சிறந்த நடிகர்களுடைய நடிப்புத் திறமையெல்லாம் நன்றாய் உருவாக்கி உங்களை கேட்கச் செய்வார்'' என்பதாம்.

நடிகர்களுள் ஒருவருக் கொருவர் மிகவும் பொறாமை கொண்டவர்களாய் இருப்பார்கள் என்பது ஒரு சாதாரண பேச்சாகும். இருந்தும் பொறாமை என்பது சிறிதும் இல்லாது

என்னைப் பற்றி எனது காலஞ் சென்ற நண்பர் புகழ்ந்ததற்கு நான் என்ன கைம்மாறு செய்யப் போகிறேன், எனது கண்களில் நீர் ததும்ப இதை இப்போது எழுதுகிறேனே இதுதான்!

திரு. குப்பி வீரண்ணா

இவர் மைசூரைச் சேர்ந்தவர். இவர் அங்கு பல வருடங்களுக்கு முன் குப்பி நாடகக் கம்பெனி என்று ஒன்றை ஏற்படுத்தி பல வருடங்கள் நன்றாய் நடித்து கியாதி பெற்றிருக்கிறார். இன்னும் இந்நாடகக் கம்பெனி ஆடிவருவதாக கேள்விப்படுகிறேன்.

வீரண்ணா அவர்கள் ஹாஸ்ய பாகங்கள் நடிப்பதில் மிகவும் கெட்டிக்காரர். இவரது சதாரம் நாடகத்தில் திருடன் வேடம் எப்போதும் ஹால் முழுவதும் ஜனங்கள் நிறையச் செய்யும். இவர் நடிப்புத் திறனுக்காக சங்கீத நாடக சபையார் பொற்பதக்கம் அளிக்கப் பெற்றவர்.

இவரது நாடக சபையில் முக்கியமாக நான் குறிக்க வேண்டிய விசேஷம் ஒன்று உளது. அதாவது ஏறக்குறைய எல்லா நாடகங்களிலும் முக்கியமான ஆண்வேடமும் ஸ்திரீ வேடமும் தம்பதிகள் இருவர் எடுததுக்கொண்டு நடிப்பதேயாம். இந்த வழக்கம் தற்காலத்திய நாடக சபைகளில் பெருகி வந்தால் அச் சபைகளைப் பற்றிய சிலர் கூறும்படியான தூஷணத்திற்கு இடமிராது. இவர்கள் இருவரும் நல்ல நடிகர்கள். கொஞ்ச காலத்திற்கு முன்பாக அயன்ராஜபார்ட் நாயுடு அவர்கள் ஏதோ வியாதியால் பீடிக்கப்பட்டு ஆஸ்பத்திரிக்கு கொண்டு போகப்பட்டார். அங்கு மரிக்கவே அவரது உடல் அவருடைய வீட்டிற்குக் கொண்டுவரப்பட்டதாம். அதைப் பார்த்தவுடன் மேற் சொன்ன அவரது மனைவி இருதயம் உடைந்தவராய் தானும் மரித்தார்களாம். அப்படி இருக்க வேண்டும் ஸ்திரீ புருஷர்களுடைய கற்புநிலை! இவர்கள் இருவரும் நடித்த முக்கிய நாடகங்கள் ராஜ பக்தி, கோகர்ண லிங்கம், இவ்விரண்டையும் நான் நேரில் பார்த்திருக்கிறேன். இவ்விரண்டு நாடகங்களிலும் நடிப்பதில் இத்தம்பதிகளுக்கு சமானமானவர்கள் ஒருவரும் இல்லை என்றே நான் கூறவேண்டும்.

ஸ்ரீ F.G. நடேசய்யர்

இவர் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்தில் வாழ்ந்தவர். சுகுண விலாச சபை 1912-வது வருஷம் திருச்சிக்கு போய் சில நாடகங்கள் ஆடின போது அவைகளைப் பார்த்துத் தானும் அப்படிப்பட்ட சபை ஒன்று சேர்க்க தீர்மானித்து அவ்வருஷமே ஆரம்பித்தனர். இவர் ஒரு நல்ல நடிகர். சங்கீதம் மாத்திரம் என்னை போலத்தான். அவர் தான் ஏற்படுத்திய சபையைக் கொண்டு எனது சில முக்கிய நாடகங்களை ஆடியுள்ளார். ஆங்கிலத்திலும் நாடகங்கள் ஆடியுள்ளார். ஷேக்ஸ்பியருடைய ஹாம்லெட் நாடகத்திலும் ஷெரிடன் எழுதிய பிஷாரோ என்னும் நாடகத்திலும் முக்கிய பாத்திரங்களை நடித்துப் பெயர் பெற்றார். எங்கள் சபையிலும் என்னுடன் சேர்ந்து இரண்டு நண்பர்கள் என்னும் நாடகத்தில் சுகுமாரன் வேடம் பூண்டு நன்றாய் நடித்தது ஞாபகமிருக்கிறது. இவர் திருச்சியில் பன்முறை மனோகரனாக நடித்திருக்கிறார். அதன் மீதுள்ள ஆர்வத்தினால் திருச்சி உறையூரில் தான் குடியிருந்த வீட்டிற்கு மனோகர விலாஸ் என்றே பெயர் வைத்தார். இவருக்கு சென்னை சங்கீத நாடக சபையார் இவர் நடிப்புக் கலைக்கு இரண்டொரு வருடங்களுக்கு முன் பரிசு கொடுத்தனர். இவர் சென்ற வருடம் காலகதி அடைந்தபோது தென்னிந்திய நாடகம் ஒரு நல்ல நடிகரையும் நான் எனது ஒரு நல்ல நண்பனையும் இழந்தோம்.

திரு.N. சம்பந்த முதலியார் அவர்கள்

இவர் நான் கண்ட நடிகர்களுக்குள் மிகச் சிறந்தவர்களுள் ஒருவர். இவர் சென்னை ஸ்பென்ஸர் அண்ட் கோவில் முக்கிய உத்தியோகஸ்தர்களில் ஒருவராய் இருந்தவர். இவர் நடுவயது வரையில் நாடகமே ஆடாதிருந்தவர். பிறகு நான் சுகுண விலாச சபையில் நடித்ததை பன்முறை பார்த்து தானும் நாடகமாட வேண்டுமென்று இச்சைகொண்டதாக என்னிடம் நேராகக் கூறியுள்ளார். அதன் பேரில் அவரிருந்த கம்பெனியில் பல தக்க சிறுவர்களை சேர்த்து ஓர் நாடகக்

குழுவை ஏற்படுத்தினார். இதில் அந்த கம்பெனியி லிருந்தவர்களை தவிர மற்றவர்களை சேர்ப்பதில்லை. இவர் எனது பெரிய நாடகங்களையெல்லாம் தான் நடத்த வேண்டுமென்று தீர்மானித்து அவைகளில் நான் நடித்த முக்கிய பாகங்களையே தானும் நடித்து வந்தார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களைத் தவிர மற்றவர்கள் நாடகங்களில் நடிப்பதில்லை என்று கங்கணம் கட்டிக் கொண்டிருந்ததாக பலருக்குக் கூறியது எனக்குத் தெரியும். சுகுண விலாச சபையில் நான் நடிக்கும் போதெல்லாம் மிகவும் கூர்மையாக கவனித்து என்னைப் போலவே நடித்து வந்தார் என்று நான் கூறவேண்டும். அன்றியும் நாடகம் ஆரம்பிப்பதில் சரியாக மணிப்பிரகாரம் ஆரம்பிக்க வேண்டுமென்று தீர்மானித்து அப்படியே நடந்து வந்தார். இவர் மற்ற நடிகர்களுக்கு ஒத்திகை நடத்தும்போது என்னைப் போலவே மிகவும் கண்டிப்பாய் நடத்தி வந்தார் என்று எனக்குத் தெரியும். முக்கியமான ஒத்திகைகளுக் கெல்லாம் என்னை வரவழைத்து நேரில் நடத்தியிருக்கிறார். இவர் நடித்த எனது முக்கியமான நாடகங்கள் மனோகரா, லீலாவதி சுலோசனா, காலவரிஷி, சபாபதி, புத்த அவதாரம் முதலியவைகளாம். மேற்கண்ட நாடகங்களில் சில காட்சிகள் ஜோடிப்பதில் எங்கள் சபையை விட அதிக விமரிசையாய் ஜோடித்து நடத்தி வந்தார். இவரது நாடகங்களைப் பார்க்க தனது ஆபீஸ் ஆங்கில உத்தியோகஸ்தர்களை யெல்லாம் எப்போதும் இவர் வரவழைப்பது வழக்கமாகும். இவர் தனது 60 வது வயதானவுடன் உபகாரச் சம்பளம் பெற்று பல வருடங்கள் வாழ்ந்திருந்து இரண்டு மூன்று வருடங் களுக்கு முன்பாகத்தான் காலகதியடைந்தார். அச்சமயம் எனது சிறந்த நண்பர்களுள் ஒருவராகிய இவரை எனக்கு முன்பாக மரித்ததைப் பற்றி நான் மிகவும் வருத்தப்பட்டேன். இவரைப் போல் இன்னும் சிறந்த நடிகர்கள் இருப்பார்களா யின் தமிழ் நாடகமானது இப்போது இருப்பதை விட இன்னும் கியாதி பெற்றிருக்கும் என்று நான் உறுதியாய் கூறுவேன்.

ஸ்ரீ பாபநாசம் சிவன்

இவரை நான் முதல் முதல் கோயமுத்தூருக்குப் போயிருந்தபோது அங்கு சந்தித்தேன். மணிமேகலை பேசும் படத்தைத் தயாரித்தவர் என்னை அதில் சில சீர்திருத்தங்கள் செய்ய கேட்டதுபோல் பாபநாசம் சிவன் அவர்களை பல புதிய பாட்டுகள் எழுதும்படி வரவழைத்தார். அங்கு நான் தங்கியிருந்தபோது இவருடன் பேசிக் கொண்டிருக்கையில் ''நான் உங்களுடைய சில நாடகங்களில் பல வருடங்களுக்கு முன் நடித்திருக்கிறேன். முக்கியமாக மார்க்கண்டேயர் நாடகத்தில் நான் மார்க்கண்டேயனாக நடித்ததை பலர் புகழ்ந்திருக்கின்றனர்'' என்றார். இவரை நான் கோயமுத்தூரில் பார்த்த சமயத்திலேயே இவர் வயோதிகராகத் தோற்றப்பட்டார். ஆயினும் தான் கட்டிய பாட்டுக்களை மற்றவர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுப்பதில் தளரா ஊக்கமுடையவராய் இருந்தார் என்பதை நான் அறிவேன். ஏதோ ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் ''ஒரே ராகத்தில் ஒரு நாடகத்திற்கு பல ரசங்களுக்கேற்றபடி நான் கட்டிக் கொடுக்க முடியும். அதன் சூட்சமம் என்னவென்றால் மெட்டுக்களை பாவத்திற்கு தக்கபடி மாற்ற வேண்டும்'' என்றார். எனக்குத் தெரிந்தபடி இவர் சென்ற நாற்பது ஐம்பது வருடங்களாக அநேக தமிழ் நாடகங்களுக்கும் தமிழ் பேசும் படங்களுக்கும் மிகவும் இனிய பாட்டுகளை எழுதிக் கொடுத்திருக்கிறார் என்பது தமிழ் நாடக அபிமானிகள் அனைவரும் அறிந்த விஷயமே. இத்திறமைக்காக சென்ற வருடம் சங்கீத நாடக சங்கத்தார் இவருக்குப் பரிசு அளித்தது, இதை படிக்கும் நண்பர்களுக்கு தெரிந்திருக்கலாம். ஈசன் கருணையால் இன்னும் பல்லாண்டு அதன் தொண்டினை செய்து நாடகத்தின் இசைப் பகுதியை மேம்படுத்துவாராக!

திரு N.S. கிருஷ்ணன்

இவர் சிறுவயதிலேயே நாடகக் கம்பெனிகளில் நடிக்கும் நடிகர்களைப்போல் நடித்து அவர்களை ஏளனம் செய்து வந்தார். இந்த வழக்கம் முற்றி பெரியவனான பிறகு நல்ல ஹாஸ்ய நடிகரானார். அதன் பேரில் இவரும் இவருடன் சேர்ந்து நடிக்க ஆரம்பித்த ஸ்ரீமதி மதுரம் அம்மாளும் ஹாஸ்ய பாகங்களுக்காகவே அநேகம் பேசும் படங்களில் அழைக்கப்பட்டு வந்தனர். இவருக்கு மரியாதை செய்ய ஒரு பெரும் கூட்டம் கூடினபோது ஒருவர் இவர் அதுவரையில் 102 பேசும் படங்களில் நடித்ததாக கூறியது ஞாபகமிருக்கிறது. சாதாரணமாக ஏதாவது ஒரு பேசும் படம் நன்றாயிரா விட்டால் இவரையும் ஸ்ரீமதி மதுரத்தையும் அதில் ஹாஸ்ய பாகத்தில் நடிக்கும்படி செய்தால் சரியாகப் போய்விடும் என்று சிலர் வேடிக்கையாய் சொல்வார்கள். இவரும் ஏதாவது பேசும் படம் சுவஸ்தமாயில்லாவிட்டால் எங்கள் ஆஸ்பத்திரிக்கு வந்தால் சுவஸ்தப்படுத்தி விடுவோம் என்று வேடிக்கையாய் சொல்வார். இவர் விதி வசத்தால் அந்திய காலத்தில் பெரும் கஷ்டம் அனுபவிக்க நேரிட்ட போதிலும் நடிப்பதை மாத்திரம் விடவில்லை. கடைசியில் பாகவதரைப் போல் வேஷம் பூண்டு "கிந்தனார்" என்னும் ஹாஸ்யக் கதையை நடத்தி சபையோரை நகைக்கச் செய்தார். இவரும் தியாகராஜ பாகவதரைப்போல் நடுவயதிலேயே காலமானார்.

திரு. தியாகராஜ பாகவதர்

இவர் சிறு வயதில் நாடகக் கம்பெனிகளில் சேர்ந்திருந்ததாக எனக்குத் தெரியாது. இவர் பெரிய பாடகராகி பெயர் பெற்ற பிறகுதான் பேசும் படங்களில் நடிக்க ஆரம்பித்தார். சங்கீதத்தில் மிகவும் புகழ் பெற்றவர். நல்ல கம்பீரமான குரலுடையவர். இவருடைய சங்கீதத்திற்காகவே பல படங்களில் முக்கிய பாத்திரங்கள் கொடுக்கப்பட்டன. ஆயினும் கொஞ்சம் குறைந்த வயதுடையவராயிருந்த படியால் திரோத்தாத பாத்திரங்களில் இவர் நடிப்பது அசாத்தியமாயிருந்தது. இவர் பாட்டுக்களை கேட்பதற்கே இவர் நடிக்கும் படங்களில் ஜனங்கள் குழுமி இருந்தனர். இவர் தன் கடைசி காலத்தில் துரதிர்ஷ்ட வசத்தால் பெரும்

கஷ்டத்திற்குள்ளாயினார். அதன் பேரில் தெற்கே ஓர் சிவாலயத்திற்குச் சென்று பணிசெய்து வந்து காலத்தைக் கடத்தி அவ்விடமே காலமானார்.

திரு. T.S. பாலையா அவர்கள்

இவர் நாடக மேடையில் நடித்ததைப் பற்றி நான் எழுதுவதற்கு ஒன்றுமில்லை. பேசும் படங்களில் பன்முறை நடித்திருக்கிறார். முக்கியமான வில்லன் (Villain) பாகங்களில் இவர் நடிப்பது வழக்கம். வில்லன் என்றால் நற்குணமுடைய முக்கிய பாத்திரத்திற்கு கெடுதி செய்யும் பாத்திரம் என்று பொருள். இப்படி நடிப்பது சுலபமல்ல, இவைகளில் இவர் நன்றாய் நடித்ததற்காக சென்னை சங்கீத நாடக சபையாரால் வெகுமானம் பெற்றிருக்கிறார்.

திரு. V.T. செல்லம்

இவர் முழுப் பெயர் V. தணிகாசலம். இவர் கவர்ன்மெண்ட் ஆபீஸில் உயர்தர உத்தியோகத்தில் இருந்தவர். அங்கிருக்கும்போதே பூனாவில் ஒரு தமிழ் நாடகசபையை ஏற்படுத்தினார். அதில் தானே முக்கிய பாகங்களை எடுத்துக் கொண்டார். மற்றவர்களுக்குக் கற்பிப்பதிலும் நல்ல திறமையுடையவர். என்னுடைய பல நாடகங்களை என் அனுமதி பெற்று நடத்தி வந்தார். ஆயினும் இவரை நான் முதலில் சந்தித்தது, பம்பாயில். அங்கு நான் மனோகரா பேசும் படத்தில் புருஷோத்தமராக நடிக்கப் போயிருந்தபோது முதலாளிகள் தாங்கள் முதலில் தேர்ந்தெடுத்த ஒருவர் மனோகரனாக நடிக்க சரியாயில்லை என்று சென்னை மாவட்டத்திற்கு வந்து பரிசோதித்து திரு. செல்லம் அவர்களை பொறுக்கியெடுத்து பம்பாய்க்கு அழைத்து வந்தார்கள். நானும் செல்லத்துடன் கலந்து பேசி இவர் தகுந்தவர் என்றே கூறினேன். அதன்மீது மனோகரா வில் என்னுடன் மனோகரனாக செல்லம் நடித்தார். நடிப்பு மிகவும் நன்றாயிருந்தது. ஆயினும் சங்கீதம் என்னைப் போலத்தான்.

இவர் பூனாவில் இருந்தபோது ஹிந்தி பாஷையிலும் பன்முறை நடித்ததாகக் கேள்விப்பட்டேன். இவருடைய

முக்கியமான குணம் என்னவென்றால் நல்ல ஞாபகசக்தியே. பிறகு பல வருடங்கள் பொறுத்து இவரை நான் மறுபடியும் சந்தித்து பேசியபோது அவர் என் நாடகங்களில் மனோகரா விலும் அமலாதித்யனிலும் உள்ள பெரிய பாகங்களை அப்படியே ஒரு வார்த்தையும் தவறாது ஒப்புவித்தது ஞாபகமிருக்கிறது. சில வருடங்களுக்கு முன்பாக இவர் முழு சன்யாசம் வாங்கிக் கொண்டார். இன்னும் பல வருடம் இவர் அந்த ஆஸ்ரமத்தில் வசிக்க வேண்டுமென்று ஈஸ்வரனை பிரார்த்திக்கின்றேன்.

திரு. சுவர்ணலிங்கம் அவர்கள்

இவர் சிங்களத் தீவில் பிறந்து வளர்ந்தவர். சிறு வயதிலேயே நாடகமாட வேண்டுமென்று இச்சை கொண்டவர். ஆயினும் 1911-வது வருடம் சுகுணவிலாச சபை சிங்களத்திற்குப் போய் நாடகங்கள் ஆடியதை பார்த்தபின் அந்த இச்சை மேலிட்டவராய் 1913-வது வருடம் இலங்கை சுபோதவிலாச சபை என்னும் நாடகசபையை அங்கு ஸ்தாபித்ததில் மிக்க முயற்சிகள் எடுத்துக் கொண்டார். அதுமுதல் சுகுணவிலாச சபை இலங்கைக்குப் போனபோதெல்லாம் அவர்கள் ஆடிய நாடகங்களை மிகவும் கவனமாய்ப் பார்த்து அவைகளில் தாமும் ஆட ஆரம்பித்தார். அப்படி இவர் ஆடிய நாடகங்களில் முக்கியமானவை மனோகரன், வேதாள உலகம், சிம்ஹளநாதன், விரும்பியவிதமே, தேரோட்டி மகன் முதலியவைகளாம். அவைகளில் எப்பொழுதும் முக்கிய பாத்திரங்களையே மேற்கொள்ளாது வெவ்வேறு விதமான பல பாத்திரங்களை நடித்துள்ளார். அவ்வாறு இவர் நடித்த முக்கிய பாத்திரங்கள் தத்தன், ஈயாகாமன், சித்திரசேனன், அச்சுதன் என்பனவாம். இவரது நடிக்கும் திறமையின் ஒரு முக்கிய குணம் என்னவென்றால் வெவ்வேறு விதமான பலவித நாடக பாத்திரங்களை நடித்ததேயாம். அதற்கு உதாரணமாக மேற்சொன்ன பாத்திரங்க்ளன்றி பரதன், கூனி, செம்படவன், விஸ்வா-மித்திரர், வள்ளித் திருமணத்தில் கடைசி தம்பி, எல்லாள மகாராஜா, சந்திரஹரி முதலியவைகளையும் நடித்து நல்ல பெயர் பெற்றிருக்கிறார். இன்னும் 101 வயதுக் கிழவன்,

பிரதமர் சேனநாயகா, கள்ளிறக்குபவன், கதிர்காமர் முதலியவைகளையும் நடித்து நல்ல பெயர் பெற்றிருக்கிறார். இவ்வாறு பலவிதமான நாடகங்களில் நடித்து பெயர் பெறுவது ஓர் அருமையான குணமாம். இதுவுமன்றி தான் எந்த வேடம் பூண்டாலும் தானே மற்றொருவர் உதவியின்றி தக்கவாறு வேடம் பூணுவதில் மிகவும் நிபுணர்.

இவர் மனோகரனாக நடித்தபோது ஒருமுறை ஆங்கில போர் படைக்கல உத்தியேகஸ்தர் ஒருவர் வந்து அதை கடைசிவரை பார்த்திருந்து நாடக முடிவில் இவர் நடித்ததைப் பற்றி மேடையின் மீதேறி மிகவும் புகழ்ந்து பேசியிருக்கிறார். இப்போது வயதாகியும் இலங்கைத் தீவில் அநேக நாடகசபைகளில் நடித்து வருகிறார். இலங்கை நாடக அபிமானிகள் இவரது நடிப்பைப் புகழ்ந்து இவருக்கு கலையரசு, நாடககலாமணி என்ற பட்டப் பெயர்களைக் கொடுத்திருக்கின்றனர். சுருக்கிச் சொல்லுமிடத்து இலங்கை யில் எங்கு தமிழ் நாடகம் நடந்தாலும் இவரது உதவியை நாடாதவர்கள் ஒருவருமில்லை. இவருக்கு பல சமயங்களில் நாடக அபிமானிகள் பொற்பதக்கம் முதலியவைகளை அளித்து மரியாதை செய்திருக்கின்றனர். இவர் என்னைப்பற்றி யாருடன் பேசுவதாயிருந்தாலும் தன் குருநாதர் என்று சுட்டி பேசியிருக்கிறாராம். அப்பட்டப் பெயரை வகிக்க எனக்குத் திறமையுண்டோ இல்லையோ எனக்குத் தெரியாது. ஆயினும் இதை இங்கு எழுதியதன் காரணம் இவருக்கு என்மீதுள்ள அன்யோன்யம் என்று நினைக்கிறேன். இவர் தற்காலத்தில் தன் முதிர்வயதிலும் பல நாடகசபைகளுக்கு போஷகராயிருந்து அவைகளை உற்சாகப்படுத்தி வருகிறார். ஒருமுறை சிங்களத்து நாடக அபிமானியாகிய ஒரு பெரியார் 'இந்தியாவில் தமிழ்நாட்டில் சம்பந்த முதலியார் எப்படி பெயர் எடுத்தாரோ அப்படியே இலங்கையில் சொர்ணலிங்கம் பெயர் பெற்றிருக்கிறார்' என்று கூறியதாகக் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். இவர் இன்னும் பல்லாண்டு வாழ்ந்து தமிழ்நாடகத்தின் பெருமையை இலங்கைவாசிகள் நன்றாய் அறியும்படி விடா முயற்சி கொண்டு உழைக்க வேண்டுமென்று எல்லாம் வல்ல ஈசன் அருளைப் பிரார்த்திக்கின்றேன்.

திரு. M.S. முத்துகிருஷ்ணன்

இவர் சென்னையில் பிறந்தவர். சிறுவயதிலேயே நாடக சபையில் சேர்ந்து பால பார்ட்டுகள் நடித்து கொஞ்சம் பெயரெடுத்து பிறகு பெரியவனான பிறகு தானே ஒரு நாடகக் கம்பெனியை ஏற்படுத்தி நடத்தினார். ஜெகன்னாத ஐயர் பாய்ஸ் கம்பெனியில் நடித்தவர்களுள் ஒருவர். இவர் பிறகு பெயர் பெற்ற பல நடிகர்களுக்கு சிறு வயதில் நடிப்புக் கலையை நன்றாகக் கற்பித்தவர். பிறகு பேசும்படம் தோன்றியபோது பல பேசும் படங்களில் நடித்துள்ளார். இவர் எனக்கு முக்கிய உதவி செய்தது என்னவென்றால் எனது பிராம்மணனும் - சூத்திரனும் நாடகத்தின் பெயரை மாற்றி அதை அப்படியே 33 நாட்கள் நடத்தினார். இதை நான் இங்கு குறிப்பதற்கு முக்கிய காரணம் நாடகத்தின் பெயர்களிலும் சூட்சுமம் இருக்கிறது என்று இதைப் படிப்பவர்களுக்கு அறிவிக்க வேண்டுமென்பதாம். நான் எழுதிய நாடகங்களுள் பிராம்மணனும் சூத்திரனும் என் அபிப்பிராயத்தில் ஒரு முக்கிய நாடகமாம். அப்படியிருந்தும் அப்பெயரைக் கேட்டவர்கள் பயந்து அதன் அருகில் போகாமல் விட்டனர். இருவர் உள்ளம் என்று பெயரை மாற்றியுடனே இது பிரகாசிக்க ஆரம்பித்தது. ஆங்கிலத்தில் ''பெயரில் என்னயிருக்கிறது ரோஜாவுக்கு எப்பெயர் வைத்தாலும் அதன் மணம் குன்றாதல்லவா'' என்று ஒரு பழமொழி உண்டு. இவர் நடித்த முக்கிய நாடகப் பாத்திரங்கள் ஜெயபாலன், கண்டிராஜன், மனோகரன், கோபாலன் B.A., கம்ஸன், கங்காதரன் முதலியவைகளாம். இவர் தன் உடல் நலத்தை ஜாக்கிரதையாகப் பார்த்துக் கொண்டு தற்போது வயதாகியும் நல்ல தேகஸ்திதியில் இருக்கிறார்.

திரு. P.D. சம்பந்தம்

இவரை நான் முதன்முதல் பார்த்தது ஜகன்னாத ஐயர் பாய்ஸ் கம்பெனியில். அது முதல் இவர் சாதாரணமாக ஹாஸ்ய பாகங்களையே ஆடி வந்தார். இவர் நடித்த முக்கிய பாகங்கள் ரத்னாவளியில் பப்பரவாயன், மனோகராவில் வசந்தன், சபாபதி நாடகங்களில் சாதாரணமாக வேலைக்கார

சபாபதி முதலிய பாகங்களாம். பிறகு சினிமாவில் அநேக சில்லரை வேடங்கள் தரித்திருக்கிறார். இவருடைய முக்கியமான நற்குணம் என்னவென்றால் தன் உடல் நலத்தை எப்பொழுதும் ஜாக்கிரதையாக பார்த்துக் கொண்டிருப்பதேயாம். இப்பொழுது நடுவயதிற்கு மேற்பட்டவராயினும் இன்னும் சினிமாவில் அடிக்கடி நடித்து வருகிறார். நான் முக்கியமாக இவரைப் பற்றி எழுத வேண்டியது ஒன்றுளது. சுகுண விலாச சபை நாடகங்களை மிகவும் கவனமாய் பார்த்ததினாலேயோ அல்லது கந்தசாமி முதலியார் அவருக்கு கற்பித்ததினாலேயோ எனது நாடகங்களில் எல்லா பாகங்களை மற்றவர்களுக்கு கற்பிப்பதில் நிபுணராயிருக்கிறார். யாராவது எனது நாடகங்களை மேடையிலோ அல்லது பேசும் படத்திலோ ஏதாவது ஒன்றை எடுத்துக்கொண்டால் அதில் யார் யார் எப்படி நடிக்க வேண்டுமென்று அறிய வேண்டுமாயின் P.D. சம்பந்தத்தை போய் கேட்டுக் கொள்ளுங்கள் என்று பலர் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். இவர் இன்னும் பல்லாண்டு திடகாத்திரனாய் வாழ்வாராக.

திரு. சாரங்கபாணி

இவரும் மேற்சொன்ன P.D. சம்பந்தத்தைப் போல் ஜகன்னாத ஐயர் பாய்ஸ் கம்பெனியில் சிறு வயதில் ஆடியவர். முதன் முதலில் அக்கம்பெனியில் காட்சிக்கும் காட்சிக்கும் இடைநேரம் ஏதாவது வந்தால் அச்சமயங்களில் 'மீன் பாட்டு' 'கத்திரிக்காய் கூடை கொண்டாடி' முதலிய பாட்டுகளை இவர் பாடி வந்தது நன்றாய் ஞாபகமிருக்கிறது. இவரிடத்திலிருந்த முக்கிய குணம் என்னவென்றால் தனக்கு ஹாஸ்ய பாகங்கள்தான் பொருத்தமானவை மற்ற பெரிய பாகங்களை எடுத்துக் கொள்வதில்லை என்று தீர்மானித்தது. ஆதிமுதல் இதுவரையில் ஹாஸ்ய பாகங்களையே மேற்கொண்டு நடித்து வருவதாம். எனது 'சபாபதி முதல் பாகத்தில் தமிழ் வாத்தியாராக இவர் பன்முறை நடித்ததை நான் பார்த்து மகிழ்ந்திருக்கிறேன். இவர் நடுவயதிற்கு மேலாகியும் இன்னும் சினிமாவில் நடித்து வருகிறார். இவரிடம் நான் மெச்ச வேண்டிய குணம் என்னவென்றால், பணம் சம்பாதித்த பல நடிகர்களைப் போல் பணத்தை விரயம்

செய்து தேக நலத்தையும் கெடுத்துக் கொண்டு ஏழைகள் ஆனதைப் போலல்லாமல் தன் உடம்பையும் சம்பாதித்த பணத்தையும் வைத்துக் கொண்டு ஜாக்கிரதையாய் வாழ்ந்து வருவதேயாம். இவர் இன்னும் பல்லாண்டு மேடை நாடகங்களிலும் பேசும் படங்களிலும் நடித்து தமிழ் நாடக அன்னைக்கு தொண்டு செய்து வருவாராக.

இது வரையில் நான் எழுதியதை அச்சிட அனுப்பிய போது இதைப் படித்த சில நண்பர்கள் "இதென்ன சம்பந்தம் - உங்கள் சுகுண விலாச சபையில் மிகச் சிறந்த நடிகர்களான அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயர், C. ரங்க வடிவேலு, S. பத்மநாபராவ் முதலிய மிகச் சிறந்த நடிகர்களைப் பற்றி ஏன் ஒன்றும் எழுதாது விட்டீர்" என்று என்னைக் கேட்டனர். அதே கேள்வி இதைப் படிக்கும் பல நாடக அபிமானிகளுக்கும் மனதில் பட்டிருக்கலாம். இக்கேள்விக்கு நான் தக்க பதில் சொல்ல வேண்டியவனாய் கடமைப் பட்டிருக்கிறேன். இதற்கு முக்கிய காரணம் அம்மூவர்களைப் பற்றியும் இன்னும் சுகுண விலாச சபையில் என்னுடன் நடித்த சில நண்பர்களைப் பற்றியும் மதுரை டிரமாடிக் சங்கத்தில் என்னுடன் நடித்த சில நடிகர்களைப் பற்றியும் எழுதாதற்குக் காரணம் அவர்களையெல்லாம் பற்றி விவரமாய் "நாடக மேடை நினைவுகள்" என்னும் என் நூலில் எழுதியிருக் கிறேன். ஆகவே அதையெல்லாம் பெயர்த்து இந்நூலில் எழுதுவது அநாவசியம் என்று எழுதவில்லை. அவர்களை யெல்லாம் பற்றி இதைப் படிக்கும் எனது நண்பர்கள் யாராவது அறிய வேண்டுமென்றால் அந்நூலில் நான் எழுதியுள்ளதைப் படித்துக் கொள்ள வேண்டுமென்று வேண்டிக் கொள்கிறேன்.

இச்சிறு நூலை இத்துடன் முடிக்கின்றேன். ஈசன் கருணையால் தமிழ் நாடகம் வாழ்க. தமிழ் நடிகர்கள் வாழ்க.

★ ★ ★

பேசும்பட
அனுபவங்கள்

நாடகப் பேராசிரியர்
ராவ் பஹதூர்
பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பி.ஏ., பி.எல்.,
அவர்களால் இயற்றப்பட்டது

INSCRIPBED

TO

THE BELOVED MEMORY

OF

MY PARENTS

P. VIJIARANGA MUDALIAR

AND

P. MANICKAVELU AMMAL

AND

MY FRIEND

C. RANGAVADIVELU

பேசும்பட அனுபவங்கள்

முதல் அத்யாயம்

படத்தில் நான் நடிக்க நேர்ந்ததெப்படி?

எனக்கு அறுபதாண்டு பூர்த்தியானவுடன் நான் நாடக மேடையின் மீது தோன்றுவதையே வர வரக் குறைத்துக் கொள்ள வேண்டுமென்று தீர்மானித்த சமாசாரம், எனது நண்பர்களில் பலர் அறிவார்கள். அப்படியிருக்கும் பொழுது, கொஞ்சகாலம் சென்று, நாடகமேடையில் நடிப்பதை விட அதிக கஷ்டத்தைத் தரத்தக்க பேசும் படக்காட்சியில் நான் தோன்றிய சமயம், என்னை அறிந்தவர்களில் பலர், 'ஏது? இந்த வயதில் இவர் எப்படி இக்கஷ்டமான காரியத்தை மேற்கொண்டார்?' என்று கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே, நான் பேசும் படக்காட்சியில் நடிக்கும்படி நேர்ந்த விதத்தை யறிய எனது நண்பர்கள் விரும்புவார்களெனக் கருதி இதை எழுதலானேன்.

சில வருடங்களுக்கு முன் மௌனப் படக்காட்சிகள் தோன்றியபோது, அவைகளை நான் பார்த்து சந்தோஷப் பட்ட போதிலும், அவைகளில் நான் நடிக்க வேண்டு மென்னும் எண்ணம் எனக்கு உண்டாகவில்லை. அதற்கு முக்கிய காரணம் குரலைக்கொண்டு ஜனங்களை மகிழச் செய்யாது, கேவலம் பாவங்களினால் மாத்திரம் அவர்கள் மனதைத் திர்ப்தி செய்வதென்பது எனக்குப் பிடிக்கவில்லை

என்பதே. இரண்டொருவர் அம் மௌனப் படங்களில் தோன்றும்படியாக என்னைக் கேட்டும் நான் அதற்குச் சம்மதிக்கவில்லை. பிறகு தமிழில் பேசும் படக்காட்சிகள் ஆரம்பமானதும், அந்தரங்கத்தில் எனக்குப் பேசும் படத்தில் ஒரு முறையாவது நடிக்க வேண்டுமென்னும் ஆர்வம் பிறந்தது. ஆயினும், ''நமக்கோ வயதாகிவிட்டது. பேசும் படக்காட்சியில் நடிக்க விரும்புவோர் நல்ல யௌவன முடையவர்களாக இருக்க வேண்டும்; அன்றியும் தேகபலம் பொருந்தியவர்களாக இருக்கவேண்டும். ஆகவே, இந்த ஜென்மத்தில் நமக்கு இது பிராப்தமில்லைபோலும்; 'கிட்டாதாயின் வெட்டென மற' என்று ஔவையார் கூறியபடி, இவ்வாசையை அடக்கி விடவேண்டும்'' என்று எண்ணி அப்படியே செய்தேன்.

இப்படி இருக்க, சுமார் ஐந்து வருடங்களுக்கு முன் ஒரு நாட்காலை, எனது பழைய நண்பராகிய ராவ்ஸாகேப் டாக்டர் யு. ராமராவ் அவர்கள், ஒருவரை அழைத்துக் கொண்டு என்னை என் வீட்டில் வந்து கண்டார். பரஸ்பரம் க்ஷேமவிசாரணை யானவுடன் ''ஏது இவ்வளவு தூரம் நீங்கள் வந்தது?'' என்று நான் அவரை வினவினேன். அதற்கு அவர் அடியிற்கண்ட பதில் உரைத்தார். ''என்னுடன் வந்திருக்கும் இவர் நடராஜ பிள்ளை என்பவர்; நாடகமாடுவதில் அதிக ஆவலுள்ளவர், இவரும் இவருடைய சில சிநேகதர்களுமாகக் கூடி, 'சென்னைத் தமிழ் நடிகர் சங்கம்' என்று ஒரு சபை ஏற்படுத்தி யிருக்கிறார்கள். அதில் என்னை அக்கிராசனம் ஏற்கும்படி கேட்கிறார்கள். அதற்கு நான் உங்கள் பெயரைக் குறிப்பிட்டு, 'அவர்தான் அந்த ஸ்தானத்திற்குத் தக்கவர், நான் வேண்டுமென்றால் உதவி அக்கிராசனாதிபதியாக இருக்கிறேன்' என்று சொன்னேன். அதன் பேரில் உங்களை அப்பதவியை ஏற்கும்படிக் கேட்க இவர் வந்திருக்கிறார்,'' என்றார். பக்கத்திலிருந்த நடராஜ பிள்ளை அவர்களும் அச்சங்கத்திற்கு என்னை அக்கிராசனாதிபதியாக இருக்கவேண்டுமென்று வற்புறுத்தினார். அதன்மீது அச்சபை எதற்காக ஏற்படுத்தப் பட்டது என்று நான் விசாரிக்க, தமிழில் நாடகங்களாடு வதற்கும், பேசும்படக் காட்சிகளுக்கு நடிகர்களைப் பயில் விப்பதற்கும் ஏற்படுத்தப்பட்டது என்று தெரிவித்தா. அதற்கு நான் 'நாடக மாடுவதையே நான் வரவரக் குறைத்துக்

கொண்டு வருகிறேன்' என்பதை அவர்களுக்குச் சொல்ல, 'நீங்கள் ஆடாவிட்டாலும், மற்றவர்களுக்கு நீங்கள் அக்கலையைப் போதித்தல் தமிழ் நாடக மேடைக்கு மிகவும் அனுகூலமாகுமென்று' சொல்லி, (என் இடத்தில் அந்த யோக்கியதை இருக்கிறதோ என்னவோ) 'நடிகர்களை தேர்ச்சி செய்வதில் உங்களுக்குச் சமானமில்லை' யென்று கூறினர். (நான் இதை ஒப்புக்கொள்ளவில்லை. கேவலம் முகமனாகக் கொண்டேன்.)

பிறகு நான் 'எனக்கு வயதாகிவிட்டது. இக் கஷ்டங் களை யெல்லாம் என்னால் எடுத்துக்கொள்ள ஏலா'தென்று எவ்வளவு கூறியும் அவர்கள் கேளாது, என்னை நிர்ப் பந்திக்க, 'வாடித்திரிந்து நான் கற்றதும் கேட்டதும் அவலமாய்ப் போதல் நன்றோ?' என்று தாயுமானவர் முறை யிட்ட வார்த்தைகள் எனக்கு ஞாபகம் வர, நாம் இத்தனை வருடங்களாக உழைத்து அறிந்ததை, மற்றவர்களுக்குக் கற்பிப்பதை விட, வேறு அதற்குப் பெரும் பலன் என்னுளது என்று எண்ணினவனாய், 'ஆகட்டும்' என்று இசைந்தேன்.

பின்பு, யார் யார் அந்தச் சங்கத்தைச் சேர்ந்திருக் கின்றனர். என்று விசாரித்தபொழுது, அதில் நடிகர்களும், நடிகைகளும், சேர்ந்திருக்கின்றனர் என்பதை அவர்கள் எனக்குக் கூறினர். அப்பொழுது 'இதென்னடா! கஷ்டம்! இதுவரையில் நம் சபையிலும், மதுரை டிராமாடிக் கிளப்பிலும், இன்னும் சில கலாசாலைச் சங்கங்களிலும், ஆண் பிள்ளைகளுக்கு நாடகமாடக் கற்பித்திருக்கிறோமே யொழிய பெண் பிள்ளைகளுக்குக் கற்பித்ததில்லையே! இது என்ன சங்கடம்!' என்று யோசிக்கலானேன். கடைசியில், 'கலா சாஸ்திரங்களில் ஆண் பெண் என்ற வித்தியாசம் என்ன? நமது மனத்தில் களங்க மில்லாவிட்டால், இதில் தவறொன்றுமில்லை' என்று தீர்மானித்து முடிவில் ஒப்புக் கொண்டேன்.

பிறகு ஒரு நல்ல நாள் பார்த்து, அச் சங்கத்தின் அங்கத் தினர் அனைவரையும், டாக்டர் யு. ராமராவ் அவர்களுடைய 'கான மந்திரத்தில்', சந்தித்தேன். அங்கு மற்றும் சில பெண்பாலர்களுடன் ஸ்ரீமதிகள் ரத்தினாபாய் சரஸ்வதிபாய் சகோதரிகளும் வந்து சேர்ந்தனர். உண்மையைக் கூறுமிடத்து

அவர்களுடன் பேசுவதென்றாலும் முதன் முதல் எனக்கு மிகவும் சங்கோசமாய்த்தானிருந்தது. பிறகு அதில் ஒன்றும் தவறில்லை என்று திடசித்தனாய், அங்கு வந்த எல்லா ஆக்டர்களுடனும் ஆக்ட்ரெசுகளுடனும் கலந்து பேசி, என்ன நாடகம் ஒத்திகை செய்ய விரும்புகிறீர்கள் என்று கேட்க, அவர்களனைவரும் 'லீலாவதி-சுலோசனா' நாடகத்தை ஆரம்பம் செய்ய வேண்டுமென்று கோரினர். அதற்கு நான் இசைந்து, லீலாவதி பாத்திரம் சரஸ்வதி பாய்க்கும், சுலோசனா பாத்திரம் ரத்னாபாய்க்கும், இன்னும் மற்ற பாத்திரங்கள் மற்றவர்கட்கும் பகிர்ந்து கொடுத்து, ஒத்திகை செய்ய ஆரம்பித்தேன்.

இவ்வாறு இரண்டு மாதங்களுக்கு மேல் ஒத்திகை நடத்தினேன். அச்சமயம் ஒருநாள் கல்கத்தா ஸ்டுடியோக்களில் சம்பந்தப்பட்ட மிஸ்டர் ராஜூ என்பவர், நான் ஒத்திகை நடத்துவதைப் பார்க்க வேண்டுமென்று பிரியப் பட்டு, என் உத்திரவின்மீது ஒத்திகை நடக்குமிடம் வந்து, நான் நாடகப் பாத்திரங்களைப் பயிலுவிப்பதைக் கண்டார். ஒத்திகை முடிந்தவுடன், அவர் என்னுடன் பேசி, என்னைக் கல்கத்தாவுக்கு வந்து பேசும் படக் காட்சியில் ஆக்டு செய்ய வேண்டுமென்று விரும்பினார். அதற்கு நான் "எனக்கு வயதாகி விட்டது. நான் பேசும் படக்காட்சியில் நடிப்பது ஏலாது. ஏதோ எனக்குத் தெரிந்த வித்தையைக் கற்க விரும்பும் இவர்களுக்குக் கற்பிக்கிறேனே ஒழிய வேறொன்று மில்லை" என்று கூற, அவர் "நான் வேஷம் போடுவதில் அதிக தேர்ச்சியுடையவன், புதிய முறைகள் கண்டுபிடித்திருக் கிறேன். அதற்காகப் பல நற்சாட்சிப் பத்திரங்களும் பெற்றிருக்கிறேன். உங்கள் வயது தோன்றாதபடி உங்களுக்கு வேஷம் போட்டுக் காட்டு கிறேன். உங்களுக்கே சம்மதமானால், நீங்கள் ஒப்புக் கொள்ள என்ன தடை?" என்று வற்புறுத்தினார். அதன் பேரில் 'இவர் இவ்வளவு கூறுகிறாரே, எப்படித் தானிருக்கிறதென்று பார்ப்போம்' என்று, அவர் எனக்கு வேஷம் போட இசைந்தேன்.

பின்பு ஒருநாள் பாபம்ஸ் பிராட்வே (broadway) யில் ஒரு படம் பிடிக்கும் இடத்தில், பிரத்தியேகமாக எனக்குப் புதிய

மாதிரியில் வர்ணங்களை யெல்லாம் சேர்த்து, கூடுமான வரையில் முகத்தில் வரிகள் தோன்றாதிருக்கும்படி ஏதோ யுக்திகளெல்லாம் செய்து வேஷம் போட்டு, அப்படியே ஒரு படம் பிடிக்கச் செய்தார். அத்தருணம் அந்த படம் பிடிக்கும் மனிதனுடைய சினேகிதர்-குமரன் என்னும் கோயமுத்தூரில் ஒரு படம் பிடிக்கும் தொழிலாளர் வந்து சேர்ந்தார். அவர் ராஜு அவர்கள் எனக்கு முகத்தில் வர்ணம் தீட்டிப் படம் பிடித்ததை மிகவும் கவனித்து கடைசியில் தன்னை இன்னானென, எனக்குத் தெரிவித்துக் கொண்டு, 'நீங்கள் உங்கள் நாடகமாகிய 'மனோஹரா'வில், பேசும் படக் காட்சியில் நடிப்பதானால் என்ன கேட்கிறீர்கள்?'' என்று கேட்டார். அதைக் கேட்டவுடன் எனக்குக் 'கிணறு வெட்ட பூதம் புறப்பட்ட கதை' போலாயிற்றே! என்று நினைத்தும், ஒரு பெரும் தொகையைக் கூறினால், பிறகு இந்தப் பேச்சை எடுக்கமாட்டார் என்று நினைத்து, ஒரு பெருந்தொகையைச் சொன்னேன். அவர், 'சரி ஆகட்டும், என் முதலாளிகளுடன் கலந்து பேசி உங்களுக்குத் தெரிவிக்கிறேன்' என்று சொல்லிப் போய்விட்டார். பிறகு அதைப்பற்றி நான் கவனிக்க வேயில்லை; மறந்துவிட்டேன் என்றே சொல்ல வேண்டும்.

இது நடந்து சில நாட்கள் சென்றபின், கல்கத்தாவி லிருந்து ஒரு ஸ்டூடியோ சொந்தக்காரர் நான் சதி-சுலோசனா என்னும் கதைக்குத் தமிழில் சினேரியோ (Scenario) எழுதி நடிகர்களைத் தயார் செய்து, டைரெக்ட் செய்ய வேண்டுமென்று, கடிதம் எழுதினார். அதற்கு நான் இசைந்து சதி-சுலோசனாவை எழுதி, கல்கத்தாவுக்கு ஆக்டர்களுடன் போய் டைரெக்ட் செய்தேன். இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுக்கு அக்கதையை பிறகு தெரிவிக்கிறேன்.

சதி-சுலோசனாவைப் பேசும் படக்காட்சியாக முடித்துக் கொண்டு கல்கத்தாவிலிருந்து சென்னைக்கு நான் வந்த பிறகு, ஒரு நாள் காலை கோய்ம்புத்தூரிலிருந்து ஸ்ரீமான் பொன்னுசாமி செட்டியார் என்பவர், திடீரென்று என் வீட்டிற்கு வந்து என்னைக் கண்டார்; தாம் ஒரு பேசும் படக்காட்சி கம்பெனி ஏற்படுத்தியிருப்பதாயும், அதற்கு 'மனோஹரா' நாடகம் வேண்டுமென்றும், அதில் நான்

மனோஹரனாக நடிக்க வேண்டுமென்றும் கேட்டார். 'எனக்கு வயதாகிவிட்டது, மனோகஹரன் பாத்திரம் நல்ல யௌவன முள்ள பதினெட்டு வயது வாலிபனைப் போல் நடிக்க வேண்டும். அது என்னால் முடியாது' என்று மறுத்தேன். 'நீங்கள் புருஷோத்தமனாகவாவது நடிக்க வேண்டு'மென்று கோரினார். 'பிறகு யோசித்துச் சொல்லுகிறேன்' என்று அவரை அனுப்பி விட்டேன். அதன் பேரில் இவ்விஷயத்தை என் நண்பர்கள் பந்துக்களுக்குத் தெரிவிக்க, அவர்கள் எல்லோரும், 'இதை நீங்கள் ஒப்பக்கொள்ள வேண்டும், உங்களுக்குப் பிற்காலம் உங்கள் ஞாபகார்த்தமாக நாங்கள் பார்ப்பதற்காவது நீங்கள் இப்பேசும் படக்காட்சியில் தோன்ற வேண்டுமென்று வற்புறுத்தினர். அதன்மீது இறைவன் திருவுளப்படியாகிற தென்று அவர் மீது பாரத்தைச் சுமத்தி, அவ்வண்ணமே செய்யத் தீர்மானித்தேன். ஒரு வாரத்திற்கெல்லாம் பொன்னுசாமி செட்டியார் அவர்களிட மிருந்து, நான் கேட்ட தொகைக்கு இசைந்த தாயும், நான் புருஷோத்தமன் வேடம் தரிக்க வேண்டுமென்றும் தந்தி வர, சரிதான் என்று பதில் தந்தி கொடுத்தேன்.

இதுதான் இந்த வயதில் நான் தமிழ்ப் பேசும் படக் காட்சியில் தோன்ற நேரிட்ட விவரம்.

★ ★ ★

இரண்டாவது அத்யாயம்

சதி-சுலோசனாவை டைரெடக்ட் செய்தது

இனி 1934 ஆம் வருஷத்தில் நான் கல்கத்தாவில் சதி-சுலோசனா என்னும் தமிழ் பேசும் படக்காட்சியை ''டைரெக்ட்'' செய்த கதையை எழுதுகிறேன்.

சென்னை தமிழ் நடிகர் சங்கத்தின் சார்பாக நான் லீலாவதி-சுலோசனா நாடகத்தை ஒத்திகை செய்து கொண்டிருந்தபொழுது ஒருநாள் அதைப் பார்த்த ஒருவர், தான் கல்கத்தாவுக்குப் போயிருந்த சமயம் என்னைப் பற்றி ஏதோ, பாரதலட்சுமி பிக்சர்ஸ் முதலாளியாகிய பாபுலால் சௌகானியிடம், சிலாகித்துப் பேச, அந்த பாபுலால் என்பவர், தனுது ஸ்டுடியோவில் ஒரு தமிழ் பேசும் படம் எடுக்க வேண்டும் என்றும், அதை நான் டைரெடக் செய்ய வேண்டுமென்றும் விரும்பி எனக்கு, ஒரு நிருபம் எழுதினார். அன்றியும், தனது குமாஸ்தாவாகிய கணேச ஐயர் என்பவரை, கல்கத்தாவிலிருந்து சென்னைக்கு அனுப்பினார். அந்த கணேச ஐயரிடம், ஆக்டர்களை நடிக்கும் விஷயத்தில் நான் பொறுப்பு எடுத்துக் கொள்ள முடியுமே யொழிய, மற்ற படம் பிடிப்பது, ஒலிப்பதிவு செய்வது, முதலிய விஷயங் களில் எனக்கு உதவியாக ஒரு டெக்னிகல் டைரெக்டர் (Technical Director) இருந்தாலொழிய என்னால் சாத்தியப்படாது என்று கண்டிப்பாய்த் தெரிவிக்க, அவர் அவ்வேலை களுக்கெல்லாம் எனக்கு உதவியாக ஒருவரைத் தாங்கள் ஏற்பாடு செய்வதாக ஒப்புக்கொண்டதின் பேரில், அக்கம்பெனியார் பேசும் படம் பிடிக்க நிர்ணயித்த ''சதி-சுலோசனா'' என்னும் கதையை டைரெக்ட் செய்ய இசைந்தேன்.

இதற்கு முன்பாக சென்னையில் காட்டப்பட்ட முக்கியமான பல தமிழ் பேசும்படங்களையும், சில ஆங்கிலப் படங்ளையும் நான் பார்த்ததுண்டு; அன்றியும், சென்னை கவர்ன்மென்டார் மதுவிலக்குப் பிரசாரக் (Publicity Committee) கமிட்டிக்கு என்னை அக்கிராசனாதிபதியாக நியமித்திருந்த பொழுது, அக்கமிட்டியார் வேண்டுகோளின்படி, ''உண்மையான சகோதரன்'' என்னும் நாடகத்தை எழுதினேன். அதைப் பேசும்படமாகப் பிடிக்க, கவர்ன்மென்டார் முதலில் 30,000 ரூபாய் ஏற்படுத்தியிருந்தனர். அவ் விஷயமாக எந்த ஸ்டூடியோவில் அதைப் பேசும்படமாகப் பிடிக்கலாமென்று, சென்னையில் அச்சமயம் இருந்த இரண்டு மூன்று ஸ்டூடியோக்களில் போய், படம் பிடிக்கும் விஷயங்களையெல்லாம் கவனித்திருந்தேன். சென்னை கவர்ன்மென்டில் மந்திரிகள் மாறியபொழுது, இம்மது விலக்கு பிரசார கமிட்டியானது அழிக்கப்படவே, அந்நாடகத்தைப் பேசும்படமாய்ப் பிடிக்க வேண்டும் என்னும் ஏற்பாடு கைவிடப்பட்டது. ஆயினும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் பேசும் படம் பிடிக்கும் விஷயத்தில் நான் கற்ற பல விஷயங்கள், பிறகு நான் கல்கத்தாவுக்குப் போயிருந்தபொழுது எனக்கு மிகவும் உபயோகப்பட்டன. இந்த சதி-சுலோசனா விஷயமாக, பாரத் லட்சுமி பிக்சர்ஸ் கம்பெனியார், சென்னை நடிகர் சபை காரியதரிசியாகிய T.N. நடராஜபிள்ளையுடன் அக்ரீமெண்டு செய்து கொள்ளும்படி செய்தேன்; ரெயில் சிலவு, சாப்பாட்டுச் சிலவு, நடிகர் சிலவு, நடிகர் சங்கம் பொறுப்பாகும் என்றும், இதற்காக அவர்களுக்கு ரூபாய் 10,000 பாரத் லட்சுமி பிக்சர்ஸ் கொடுக்க வேண்டுமென்றும், மற்றபடம் பிடிக்கும் செலவெல்லாம் அவர்கள் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டுமென்றும் ஏற்பாடாகியது. இதற்காகப் பாதிப் பணம் ரூபாய் 5000 அட்வான்சாக கல்கத்தாவிலிருந்து வர, உடனே நடிகர்களை ஏற்பாடு செய்ய ஆரம்பித்தோம். முக்கிய வேடங்களுக்கு, ஸ்ரீமான் வேலு நாயரையும், ஸ்ரீமதி வேலாம்பாளையும் கல்கத்தாவிலிருந்து பாரத் லட்சுமி பிக்சர்ஸ் ஏஜெண்டாக வந்த கணேச ஐயர் அனுமதியின்படி, ஏற்பாடு செய்தோம். நான் மேற்கூறியபடி டைரெக்ட் செய்ய ஒப்புக்கொண்டேன். T.N. நடராஜ பிள்ளை ஆதிசேஷனாகவும், ஸ்ரீராமராகவும், நடிக்க ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது.

இன்னும் மற்ற சில்லரை வேடங்களுக்குத் தக்கபடி சில ஆமெடூர்ஸ்களையும், சில தொழிலாளிகளையும் ஏற்பாடு செய்தோம். இதற்குள்ளாக சதி-சுலோசனா கதையை பேசும்படக் காட்சிக்கு ஏற்றபடி எழுதி முடித்தேன். பிறகு ஒரு நல்ல நாள் பார்த்து ஒத்திகை என் வீட்டிலேயே ஆரம்பித்து இரண்டு வாரம் நடத்தினேன். எல்லாம் சித்தம் செய்து சீக்கிரம் கல்கத்தாவுக்குப் புறப்பட்டு வருகிறோம் என்று அவ்விடம் தெரிவித்தோம். திடீரென்று ஒருநாள் வேலு நாயரும், வேலாம்பாளும் ஒத்திகைக்கு வராமல் நின்று விட்டார்கள். இதற்குக் காரணம் அவர்களிருவரையும் வேறொரு பேசும் படக்காட்சி கம்பெனியார் தங்கள் தரப்பில் நடிப்பதற்காக ஏற்பாடு செய்து கொண்டதாகப் பிறகு அறிந்தேன். முக்கிய நடிகர்களாகிய இவர்கள் விலகி விட்டதினால் இடி விழுந்தவன் போல் ஆனபோதிலும், எப்படியாவது எடுத்துக்கொண்ட காரியத்தை கைவிடலாகா தெனத் தீர்மானித்தவனாய் உடனே கல்கத்தாவுக்கு, நடந்த செய்தியைத் தெரிவித்து "வேண்டுமென்றால் உங்கள் அட்வான்சு பணத்தைத் திருப்பிக் கொடுக்கச் சித்தமாயிருக் கிறோம், அல்லது சம்மதியானால், வேறு நடிகர்களை ஏற்படுத்திக் கொண்டு, கல்கத்தாவுக்கு வருகிறோம், என்று செய்தி சொல்லியனுப்பினேன். அதன் பேரில் பாபுலால், வேறு ஆக்டர்களுடன் வரும்படி சொல்லியனுப்பினார். பிறகு அவரது ஏஜெண்டாகிய கணேச ஐயர் அனுமதியின் மீது அயன் ராஜபார்ட்டுக்காக மன்னார்குடியில் வசிக்கும் ஸ்ரீமான் நடராஜ பிள்ளையையும், அயன் ஸ்திரீ பார்ட்டுக் காக, நாகர்கோயில் ஸ்ரீமதி சுந்தராம்பாளையும் ஏற்பாடு செய்தோம். அப்புறம் மறுபடி ஒரு வாரம் சென்னையில் ஒத்திகைகளை நடத்தி விட்டு, கல்கத்தாவுக்குப் புறப்பட்டுப் போனோம்.

இதுவரையில் நான் கல்கத்தாவைப் பார்த்தவனன்று; அங்கு எல்லாம் எனக்குப் புதியதாயிருந்தது முதலில்; இரண்டு மூன்று நாள் அங்கு ஒரு ஹோட்டலில் தங்கியிருந்தேன். நான் பிறந்து இதுதான் முதன் முறை ஹோட்டலில் தங்கியிருந்தது; அந்த ஹோட்டல் சாப்பாடு எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. இதற்குள்ளாக கல்கத்தாவில் ஒருபுறமாயுள்ள டாலி கன்ச், என்னும் இடத்தில் பாரத் லட்சுமி பிக்சர்ஸ் ஸ்டூடியோ

இருந்தபடியால், அதற்கருகாமையில் ஒரு மெத்தை வீட்டை வாடகைக்குப் பேசி எங்களை யெல்லாம் அங்கு கொண்டு போய் கணேச ஐயர் சேர்த்தார். இவ்வீடு ஹோட்டலை விட மிகவும் சவுகர்யமாயிருந்தது. இங்கு தென் இந்தியா பிராம்மண சமையல்காரன் ஒருவனை ஏற்பாடு செய்த படியால், சாப்பாடும் சவுகர்யமாயிருந்தது. போன மறுதினம் கம்பெனி புரொப்ரைட்டர், பாபுலால் என்னைப் பார்க்க வேண்டுமென்று சொல்லியனுப்ப, ஸ்டுடியோவுக்கும் போய்ச் சேர்ந்தேன். பாபுலால் வருவதற்குக் கொஞ்சம் நேரமானபடியால், ஸ்டுடியோ முழுதும் கணேச ஐயருடன் சுற்றிப் பார்த்து நான் தெரிந்து கொள்ள வேண்டிய விஷயங்களில் சிலவற்றைத் தெரிந்து கொண்டேன். பிறகு பாபுலால் வந்த பிறகு, அவருடன் கலந்து பேசினேன். அவர் தன் ஸ்டுடியோவிலுள்ள காமிராமான், ஒலிப்பதிவாளி, மானேஜர் முதலியோரை எனக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தார்.

மறுநாள் அத்தொழிலாளிகளை யெல்லாம் ஒருங்கு சேர்த்து அவர்களுக்கு சதி-சுலோசனா கதையை நான் எழுதியபடி விவரமாய்த் தெரிவித்தேன். அவர்களெல்லாம் கதையின் போக்கை மெச்சி என்னுடன் ஒத்துழைக்க இசைந்தனர்.

ஒருவாரம் பொறுத்து ஷுடிங் ஆரம்பித்தோம். இந்த ஒரு வாரத்திற்குள்ளாக அங்குள்ள ஒவ்வொரு தொழிலாளி யிடமும் கலந்து பேசி அநேகம் விஷயங்களைத் தெரிந்து கொண்டேன். இதற்குள்ளாக பாபுலால், எனக்கு உதவியாக, ஜர்மனிதேசம் போய் பேசும்பட விஷயத்தில் கற்று வந்த புல்லி (Bully) என்பவரை நியமித்தனர். அவர் சிறு பிள்ளை, சுமார் 25 வயது தானிருக்கும், அவருக்கு தமிழ் ஒரு வார்த்தையும் தெரியாது. அவருக்கு ஆங்கிலத்தில் கதையை விவரமாகச் சொல்லி, பிறகு, நான் எழுதிய சினேரியோ வாாத்தைகளை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்துக் கொடுத்தேன்.

முதல் நாள் ஷுடிங் நடந்ததைப் பற்றி சற்று விவரமாய் எழுத விரும்புகிறேன். அன்று எடுத்த படம் இந்திரஜித், சுலோசனையை அவளது அந்தரங்க அறையில் சந்தித்து,

தான் இச்சா தானம் செய்ததைத் தெரிவிக்கும் காட்சி. இதற்காக இரண்டு நாட்களுக்கு முன்னதாகவே அக்காட்சி மிகவும் அழகாய் ஜோடிக்கப்பட்டது. நான் இதுவரையில் பல ஸ்டுடியோக்களில் ஜோடிக்கப்பட்ட காட்சிகளைப் பார்த்திருக்கிறேன்; அன்றியும் பேசும் படங்களில் தோன்றும் பல காட்சிகளின் அழகையும் கவனித்திருக்கிறேன்; ஆயினும் இந்த பாரத் லட்சுமி பிக்சர்ஸ் காட்சிகளில் ஜோடிப் பைப்போல் அத்தனை அழகானவைகளைப் பார்த்ததில்லை. இங்கு இத்தொழிலைப் பார்த்து வந்தவர் ஒரு மகம்மதியர், அவர் பெயர் எனக்கு ஞாபகமில்லை; அவர் இத்தொழிலில் நிரம்ப சாமர்த்தியமுடையவர், அன்றியும் எப்படிப்பட்ட காட்சிகளையும் ஸ்டுடியோவுக்குள்ளேயே, ஜோடிக்க வேண்டிய சவுகர்யங்களெல்லாம் இந்த ஸ்டுடியோவில் நிறைந்திருந்தன; இந்த சாயபு மேற் சொன்ன காட்சியை யன்றி, இன்னும் இக்கதைக்கு வேண்டிய பல காட்சி களையும் மிகவும் விமரிசையாகவும் அழகாகவும் ஜோடித் தனர்; அவைகளில் நான் முக்கியமாக எடுத்துக் கூற வேண்டியவை, இச்சா தானக் காட்சி, அந்தப்புறக் கோயில் காட்சி, ஆதிசேஷன் கொலு மண்டபம், ராவணன் அந்தப்புறம், நிகும்பலை யாகக் காட்சி, முதலியவைகளாம்; எல்லாவற்றையும் விட என் மனதைக் கவர்ந்த காட்சி, சுலோசனா தன் சகிமார்களுடன் நாகலோக உத்யான வனத்தில் வாவிக்கரையோரம் வசந்தோற்சவம் கொண் டாடிய காட்சியாம்; இக்காட்சி நாடகத்தின் முதற் காட்சியா யிருந்த போதிலும், கடைசியாகப் பேசும் படத்தில் எடுக்கப் பட்டது; இக்காட்சியை ஜோடிக்க ஒரு வாரத்திற்கு மேல் ஆச்சுது. சலவைக்கற்களால் நடைவாவியும், மண்டபங் களும் கட்டப்பட்டது போல் ஜோடிக்கப்பட்டது; வாவியின் மத்தியில் ஜலமானது சுமார் பதினைந்தடிக்கு மேல் கிளம்பும் படியான ஒரு பவுண்டன் (fountain) ஏற்பாடு செய்யப் பட்டது. வாவியில் தாமரை இலைகளும் புஷ்பங்களும் இருப்பதுபோல் காட்டப்பட்டது. அன்றியும் அன்னப் பட்சிகள் நீரில் விளையாட விடப்பட்டன. இக்காட்சியைப் படம் பிடித்தபொழுது இதைச் சுற்றிலும் சுமார் 16 நாக கன்னிகைகள், குடங்களைக் கையில் கொண்டு ஆடிப் பாடுவது போலும், வாவியில் சிலர் ஜலக்கிரீடை செய்வது

போலும், படிகளில் உட்கார்ந்து சிலர் புஷ்பங்களைக் கொண்டு விளையாடுவது போலும், படம் எடுக்கப்பட்டது. இக்காட்சி என் மனதைக் கவர்ந்தது. பிறகு சென்னையில் இப்பேசும் படம் காட்டப்பட்ட பொழுது பார்த்தவர் களெல்லாம் இதை மிகவும் சிலாகித்தனர். எனது நண்பர்களில் சிலர், இதைப் பார்ப்பதற்கே ஜனங்கள் வந்தனர் என்று பன்முறை கூறக்கேட்டிருக்கிறேன். மரப்பலகைகளால் ஜோடிக்கப்பட்டு, அவைகளின் மீது வெண்துணியை அடித்து, அதன் பேரில் வர்ணம் பூசப்பட்ட பொழுது, ஆதிமுதல் நான் இதை கவனித்த போதிலும், பூரணமாகி முடிந்தவுடன், இது சலவைக்கல் மண்டபங்களும், நடைவாவியும் அமைந்த வாஸ்தவமான ஒரு உத்யான வனமோ, என்று நானே எண்ணும்படி செய்தது; இதை நான் அதிகமாகப் புகழவேண்டின் இதைத்தான் சொல்லுவேன், இப்படிப்பட்ட அழகிய காட்சியில் நாம் நடிப்பதற் கில்லையே யென்று நானே பொறாமைப்பட்டேன்!

முதல் நாள் இரவு பேசும்படம் பிடிக்க ஆரம்பமாகிறது என்று அறிந்தவுடன், எல்லா நடிகர்களும் மிகவும் குதூஹலமாயிருந்தார்கள். இரவு பிடிக்கப்போகிற பாகத்தை காலையிலேயே நன்றாய் ஒத்திகை செய்து வைத்தேன். சாயங்காலம் எல்லோரும் சீக்கிரம் போஜனம் முடித்துக் கொண்டு ஸ்டுடியோ போய்ச் சேர்ந்தோம். சதி-சுலோசனா வில் நடித்த ஆக்டர்களுக்குள் விபீஷணன் வேடம் பூண்டவரும், நாரதர் வேடம் பூண்டவரும் தவிர, மற்றவர் களெல்லாம் இதுதான் முதன் முறை பேசும் படத்தில் தோன்றுவது. ஆகவே அவர்களெல்லாம் எப்படி யிருக்குமோ வென்று கொஞ்சம் பயப்பட்டனர். அவர்களுக் கெல்லாம் தைரியம் சொல்லி அழைத்துக்கொண்டு போனேன். இந்திரஜித்துக்கும், சுலோசனாவுக்கும் முதல் நாளாகையால், வேஷம் போட இரவு 9 மணி ஆயிற்று! பிறகு அக்காட்சியில் பாடவேண்டிய இரண்டொரு பாட்டுகளை அரங்கத்திலேயே ஒத்திகை செய்து முடிக்க, ஏறக்குறைய 11 மணியாயிற்று. ஷூடிங் ஆரம்பிக்க பன்னிரண்டாயிற்று! அன்றிரவு ஷூடிங் செய்ததெல்லாம் 5 நிமிஷத்திய பிலிம்தான். அதை முடிக்க காலை ஐந்து மணியாயிற்று! முதன் முறையா தலால் பன்முறை எடுத்த படங்கள் N.G. நாட் குட் (Not Good)

ஆகிப் போயின. பாட்டு தவிர நடிக்க வேண்டிய வார்த்தை களையெல்லாம் நான் அரங்கத்திலேயே நடித்துக் காட்டி, பிறகு நடிகர்களை நடிக்கச் செய்தேன். இன்றிரவு ரண்டே ஆக்டர்களுக்கு வேலையிருந்தும், மற்ற ஆக்டர் களையும் ஸ்டுடியோவிலிருக்கச் செய்து, அவர்கள் பயம் போகும் படியாக எல்லாவற்றையும் கவனிக்கச் செய்தேன். இதில் எனக்கிருந்த கஷ்டமென்னவென்றால், ஒரு ஆக்டர் தன் வசனத்தைப் பேசச் செய்து, அது சரியாயிருக்கிறதா என்று நான் கேட்டபின், ஒலிப்பதியும் யந்திரம் வைத்திருந்த பெட்டிக்குள் போய் எது எப்படி கேட்கிறதென்று ஒவ்வொரு தரமும் பார்க்க வேண்டிய தாயிற்று. அந்த யந்திரத்தின் வேலையாள் ஒரு பாரசீகர், அவருக்கு தமிழ் ஒன்றும் தெரியாது, ஆகவே ஒவ்வொரு முறையும் அவர் யந்திரத்தைச் சரிப்படுத்தி வைத்தபின், நான் அவரருகிற் போய் வார்த்தைகளும் பாட்டுகளும் சரியாயிருக் கின்றனவா என்று பார்க்கவேண்டியதாயிற்று. தேக கஷ்டமா யிருந்த போதிலும், இக்கலையைக் கற்கிறோமென்ற குதூகலத் தினால், ஒவ்வொரு சிறு விஷயத்தையும் விடாது கவனித்து வந்தேன். இந்த கவனத்தில் காலக் கழிவையும் நான் கவனிக்க வில்லை. அக்காட்சி முடிந்து, வீட்டிற்குப் போகலாமென்று ஸ்டுடியோவுக்கு வெளியில் வந்த பொழுதுதான் பொழுது விடிந்த சமாசாரம் எனக்குப் புலப்பட்டது!

நாங்கள் கல்கத்தாவில் இருந்தது மொத்தம் 45 நாளாகும். அதில் ஷுடிங் நடந்தது 23 நாட்கள்தான். இந்த 23 நாட்களில் எடுத்த பிலிம் நிகளம் சுமார் 25,000 அடிகள். அவற்றுள் நாட் குட் (Not Good) என்று வெட்டப்பட்டது போக, படக்காட்சிக்காக கடைசியில் நின்றது சுமார் 16,000 அடிகள். சாதாரணமாகப் பாதிக்குப் பாதி அல்லது மூன்றில் ஒருபங்கு தான் தேறும். "இக்கதையை முதலியார் மொத்தத்தில் 25,000 அடிக்குள் முடித்து விட்டதற்காக அவரைப் புகழ வேண்டும்" என்று பாபுலால் தன் சினேகிதர்கள் பலருடன் சொன்னதாகக் கேள்விப்பட்டேன். இவ்வாறு அதிகமாக நாட்குட்டாக, வியர்த்தமாகப் போகாததற்குக் காரணம் முன்னதாகவே ஒத்திகைகள் பன்முறை செய்து பார்த்து எல்லாம் சரிபார்த்துக் கொண்டதேயாம் என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை.

ஷூடிங் நடந்தபொழுது, நேரிட்ட சில முக்கியமான விஷயங்களை இங்கெழுதுகிறேன். இந்திரஜித் துயிலெழுங் காட்சியில், அவரை எழுப்புவதற்காக, ஒரு அந்தப்புரத்துப் பெண், வாத்தியம் வாசிப்பது போல் காட்ட வேண்டியிருந்தது. அதற்காக கொஞ்சம் ரூபவதியான ஒரு ஆங்கிலப் பெண்ணை சித்தார் வாசிப்பது போல் ஏற்பாடு செய்திருந்தோம். இந்தக் காட்சி ஷூடிங் செய்ய வேண்டி வந்தபொழுது, எல்லா ஏற்பாடுகளையும் செய்துவிட்டு, கடைசி ஒத்திகை அரங்கத்தில் பார்த்துவிட்டு, ஏதோ கொஞ்சம் வேலையாக ஸ்டுடியோவுக்கு வெளியில் இரண்டு நிமிஷம் போயிருந்தேன். நான் திரும்பி வருவதற்குள், சித்தார் வாசித்துக்கொண்டிருந்த அந்த ஆங்கிலப் பெண், ''பப்பா! பப்பா!' (Papa! papa!) என்று கூச்சலிட்டாள்! அச்சிறுபெண், என்னைத் தந்தையாகப் பாவித்து என்னை பப்பா (Papa) என்று அழைப்பது வழக்கம். என்ன கூச்சலிட்டழைக்கிறாளே என்று ஓடிப்போய் ஸ்டுடியோவிற்குள் பார்க்க, அப்பெண்ணின் உச்சந்தலை ரோமம் தீய்ந்துபோக, அவள் அலறுவதைக் கண்டேன்! உடனே அதற்குத் தக்க சிகிச்சை செய்து அவளை சாந்தப்படுத்திய பின், இது எப்படி நேர்ந்ததென விசாரிக்க, இக்காட்சிக்கு மின்சார விளக்குளை ஏற்படுத்தியவர், அஜாக்கிரதையாக, அதிக வெளிச்சத்தை அப்பெண்ணின் தலைமீது விழச் செய்ததாகக் கண்டேன். உடனே அதைத் தக்கபடி குறைத்து, அப்பெண்ணுக்கு ஒரு சிறு டோபாவைப் போட்டு, உட்கார வைத்து, மறுபடி அக்காட்சியை ஷூடிங் செய்தேன். அளவுக்கு மிஞ்சினால் அமுதமும் விஷமாகு மென்றபடி, வெளிச்சமும் எவ்வளவு வேண்டுமோ அவ்வளவுதான் உபயோகிக்க வேண்டும்.

ஒரு நாள் இரவு நிகும்பிலை யாகக் காட்சி பேசும் படமாகப் பிடிக்க வேண்டி வந்தது. அதில் அனுமார், யாககுண்டத்தில் குதித்து இந்திரஜித் செய்யும் யாகத்தை அழிக்க வேண்டியிருக்கிறது. இதற்காக, சுமார் நான்கடி பள்ளம் வெட்டப்பட்ட யாககுண்டத்தில் அனுமார் வேடம் பூண்டவரைக் குதிக்கச் சொன்னால், அவர் அதற்குப் பயந்தார்! எவ்வளவு சொல்லியும் அவரது பயம் அவரை விடவில்லை; தன்னால் முடியாதென்று மறுத்தார். இதில் ஒன்றும் பயமில்லை, யாராவது இவருக்குக் குதித்துக்

காட்டுங்கள் என்றபொழுது, அங்கிருந்த ஒரு நடிகனும் இதைச் செய்யத் துணியவில்லை! இதற்கென்ன செய்வது? என்று யோசித்து, முடிவில் நானே குதித்துக் காட்டினேன். எனக்கப்பொழுது வயது 61, குதிக்கப் பயந்தவருக்கு வயது அதில் பாதியிருக்கும். ஒரு டைரெக்டரானவன் எந்த வேலைக்கும் துணிந்திருக்க வேண்டும் என்பதை அன்று கற்றேன்.

ஒலிப்பதிவைப் பற்றி நான் அங்கு கற்ற ஒரு விஷயத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். இக் கதையில் ஒரு காட்சியில் சீதா தேவிக்கு, விபீஷணன் பெண்ணாகிய திரிசடை தேறுதல் சொல்லுகிற சந்தர்ப்பத்தில், இராம நாடகத்திலிருந்து, ஒரு பாட்டைப் பாடச் செய்தேன். திரிசடையாக நடித்த பெண் நல்ல குரலுள்ளவள், பாடவேண்டிய பாட்டு சஹானா ராகத்திலிருந்தது; இது ஒரு ரக்திராகம்; இதில் அனு பல்லவியில் பாடும்பொழுது சாரீரத்தை மிகவும் எழுப்பி, இரண்டாவது ஸ்தாயில் பாடவேண்டியதாயிருந்தது: திரிசடை ஆக்ட்ரெஸ் இப்பாட்டை அப்படியே மிகவும் நன்றாய்ப் பாடினாள், ஷூடிங் காலத்தில், அரங்கத்தில் இதை ஒத்திகை செய்து பார்த்தபொழுது, மைக்கை (mike) மறைவாக ஒரு புறம் வைத்துவிட்டு, ஒலிப் பதியும் பெட்டிக்குள் போய் பாட்டு எப்படி இருக்கிறதென, நான் கவனித்தபொழுது, அத் தொழிலாளி யாகிய பாரசீகன், இது மிகவும் எக்சஸ் ஸ்தாயியி லிருக்கிறது, கீச்சென்று கேட்கிறது, சரியாயில்லை யென்று ஆட்சேபித்தார். பாட்டோ நன்றாயிருந்தது; அதை விடவும் எனக்கிஷ்டமில்லை. இதற்கு ஏதாவது யுக்தி செய்து பாருங்கள் என்று நான் எவ்வளவு வேண்டியும் என்னால் முடியாதென்று மறுத்துவிட்டார். பிறகு நான் அன்றைத் தினம் ஷூடிங்கை நிறுத்தி, இரவெல்லாம் யோசனை செய்து பார்த்தேன். திரிசடை ஆக்ட்ரெஸ் ''எனக்கிருப்பதெல்லாம் இரண்டு பாட்டுகள்தான், அதில் ஒன்று போய்விட்டால், நான் என்ன செய்வது?'' என்று துக்கப்பட்டாள்; அவளுக்கு நான் ஏதாவது யுக்தி செய்து பார்க்கிறேன் என்று சமாதானம் சொல்லிவிட்டு, மறுநாள் காலை ஸ்டுடியோவுக்குப் போய், மைக்ரபோன் (microphone) தொங்கவிட்டிருக்கும் கழியை, நான் கையில் பிடித்துக்கொண்டு, அனுபல்லவி வரும்

சமயத்தில், சற்று தூரத்தில் வாங்கி, மறுபடியும் பல்லவி வரும் சமயத்தில் அருகில் கொண்டு போய்ப் பார்த்தேன். ஒலிப்பதியும் பாரசீகர் இப்பொழுது எல்லாம் சரியாயிருக்கிற தென சந்தோஷப்பட்டார். எதையும் அசாத்தியம் என்று கைவிடாது, நம்மாலியன்ற அளவு, ஈசன் நமக்களித்த புத்தியைக் கொண்டு பிரயத்னப்பட்டுப் பார்க்க வேண்டு மென்பதை அன்று நன்கறிந்தேன்.

படம் முடிந்த இரண்டு நாட்களுக்குள் எல்லோரும் பட்டணம் போகப் புறப்பட்டோம். படம் எடுக்கும் வேலையில் என் முழு மனதைச் செலுத்தியபடியால், கல்கத்தாவில் நான் ஏறக்குறைய 45 நாட்களிலிருந்தும், கடைசிநாள் தான், அவ்விடத்திலுள்ள மியூசியம், ஜூ (zoo) முதலிய இடங்களை, (அதுவும் மிகவும் அவசரமாகப் பார்த்தேன். ஆயினும் இந்த நாற்பத்தைந்து தினங்களில் பேசும் படங்களைப் பற்றிய பல விஷயங்களைக் கற்றேன். இவ்விஷயத்தில் அந்த ஸ்டுடியோ டைரெக்டராயிருந்த Mr. கிரீட் (Mr. Creed) என்பவர் எனக்கு தன் சிரமமும் பாராமல் பல நுட்பமான விஷயங்களைக் கற்பித்தார். அவரை நான் மறுபடியும் தெய்வ கடாட்சத்தினால் பார்க்க நேரிடுமோ என்னமோ தெரியாது; ஆகவே அவருக்கு இதன் மூலமாக என் மனமார்ந்த வந்தனத்தை அறிவிக்க வேண்டியவனா யிருக்கிறேன். இந்த ஸ்டுடியோவைச் சார்ந்த அனைவரும், புரொப்ரைட்டர் பாபுலால் முதல் வர்ணக்காரன் வரையில் எல்லோரும் மதித்து என்னைப் பாராட்டினர். ஆகவே அதைவிட்டுக் கடைசி நாள் பிரிந்த பொழுது, மனவருத்தத்துடன் பிரிந்தேன். என்ன உலகம் இது! அங்கு நாற்பத்தைந்து நாள் கஷ்டப்பட்டப் பொழுதெல்லாம், இக்கஷ்டம் எப்பொழுது தீருமென்று, எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருந்தவன், எல்லா வேலையும் முடிந்தவுடன், ஊருக்குத் திரும்பும்போது, எல்லாம் முடிந்து விட்டதே! என்று துக்கப்பட்டேன்!

★ ★ ★

மூன்றாம் அத்யாயம்

மனோஹரன் பேசும் படத்தில் நான் நடித்தது

இனி 1935 ஆம் வருஷம் நான் பம்பாய்க்குப் போய், 'மனோஹரன்' நாடகத்தில் புருஷோத்தமனாக பேசும் படத்தில் நடித்த கதையை எழுதுகிறேன்.

ஒரு நாள் கோயமுத்தூர் வாசியாகிய ஸ்ரீமான் பொன்னுசாமி செட்டியார் என்பவர் என் வீட்டிற்கு வந்து என்னைப் பார்த்தார்; அவரை எனக்கு முன்பு தெரியாது; அவர் பெயர் பொன்னுசாமி செட்டியார் என்றும் அவர் கோயமுத்தூர் வாசி யென்றும் அப்பொழுதுதான் அறிந்தேன். அவர், தான் எனது "மனோஹரன்" நாடகத்தைப் பேசும்படமாக மாற்ற விரும்புவதாகவும் அதில் நான் மனோஹரனாக நடிக்க வேண்டுமென்றும், கேட்டார். அதன் பேரில் "நான் மனோஹரன் நாடகத்தைப் பேசும்படமாக்க உங்களுக்கு உத்திரவு கொடுக்க ஆட்சேபனையில்லை. ஆனால் நான் மனோஹரனாக நடிக்க முடியாது" என்று கூறினேன். அதன் மீது அவர் வற்புறுத்த, "மனோஹரன் வேடம், 16, அல்லது 18 வயதுடைய வாலிபன் நடிக்க வேண்டும், எனக்கோ 62 வயதாகிறது அது உசிதமல்ல" என்று நான் மறுத்ததற்குக் காரணம் கூறினேன். அதன் பேரில் அவர், நான் எப்படியா வது அக்கதையில் நடிக்க வேண்டுமென்று பலவந்திக்க வேண்டுமென்றால், புருஷோத்தமராஜன் வேடம் பூணத் தடையில்லை என்று தெரிவித்தேன். அவர் அதற்குக் கொஞ்சம் மனவாட்டத் துடன் சம்மதித்தார். பிறகு நாடகத்தின் ராயல்டிக்கும், நான் நடிப்பதற்கும், எனக்கு ஹானரேரியம் (Honorarium) ரூபாய் 8000 என்று முடிவாயிற்று. சில தினங்கள் பொறுத்து அவரது

மாமனாராகிய என். மருதாசலம் செட்டியார் சென்னைக்கு வந்து எல்லா விஷயங்களையும் முடிவு செய்து கொண்டார். அச்சமயம் நான் இக்கதையை டைரெக்டும் செய்ய வேண்டுமென்று கேட்டார். அதற்கு நான் கதையை டைரெக்ட் செய்யச் சொன்னால் என்னால் நடிக்க முடியாது, நடிப்பதானால் டைரெக்ட் செய்ய முடியாது, என்று கண்டிப்பாய்க் கூறினேன்; ஒரே கதையில் இவ்விரண்டு தொழிலையும் செய்ய புத்திசாலியான ஒருவனும் ஒப்புக்கொள்ள மாட்டான் என்பது என் அபிப்பிராயம். ஏதோ சார்லி சாப்ளின் அவ்வாறு செய்ததாக நான் அறிவேன்; இது ஏகதேசமாம்; மற்றவர்கள் சார்லி சாப்ளினைப் போல் கதையில் நடித்து, கதையை டைரெக்ட் செய்யவும் முன் வருவது, புலியைப் பார்த்து பூனை சூடிக் கொள்வது போலாம்.

முடிவில் நடிகர்களின் ஒத்திகையை நான் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டுமென்று அவர்கள் கேட்க, வேண்டு மென்றால் இரண்டொரு ஒத்திகைகளைப் பார்க்கிறேன் என்று இசைந்தேன். அதன்படியே அவர்களுடன் ஒப்பந்தமாகி, அக்ரீமெண்டு ரிஜிஸ்டரும் செய்யப்பட்டது. ஒப்பந்தம் முடிந்த தினமே, சாயங்காலம் மற்றொரு பிலிம் கம்பெனியாரின் சார்பாக இருவர் என்னிடம் வந்து மனோஹரன் நாடகத்திற்கு ராயல்டிக்காகவும், நான் புருஷோத்தமனாக நடிப்பதற்காகவும் ஹானரோரியமாக 8500 ரூபாய் கொடுப்பதாகச் சொல்லினர். ஒரு முறை வாக்குக் கொடுத்தபின், நான் எவ்வளவு பெரும் தொகை வருவதானாலும் மாறமாட்டேன் என்று அவர்களுக்குச் சொல்லி யனுப்பி விட்டேன்.

ஸ்ரீமான் மருதாசலம் செட்டியார் பொன்னுசாமி செட்டியார், இன்னும் அவர்களுடைய இரண்டு பந்துக்கள் சேர்ந்து, "பாரத் பிலிம்ஸ்" என்று அக் கம்பெனிக்குப் பெயர் வைத்தனர். இந்த பாரத் பிலிம்ஸ் கம்பெனியாருடன் நான் அக்ரீமெண்டு செய்து கொண்டதில் ஒரு பெரும் தப்பிதம் செய்தேன்; அதை நான் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதுதான். கதையைப் பேசும்படமாக்கும் பொழுது, கதையின் போக்கை என் அனுமதியின்றி மாற்றக்கூடாது என்று, ஒரு

நிபந்தனையைக் குறிக்க மறந்தேன்; மிகவும் தெரிந்த கதையாயிற்றே, நாற்பது வருடமாக இக்கதை தென்இந்தியா தமிழ் நாடக மேடையில் ஆயிரத்துக்கு மேற்பட்ட முறை ஆடப்பட்டிருக்கிறதே, இக்கதையை இவர்கள் மாற்றப் போகிறார்களா என்ன, என்று நான் அவ்வாறு கண்டிப்பாய்க் கேட்கவில்லை. இதன் பலனை நான் பிறகு அனுபவிக்க வேண்டியதாயிற்று.

பாரத் பிலிம்ஸ் கம்பெனியார் பிறகு நடிகர்களை தேர்ந்தெடுக்கும் பொறுப்பை நீங்கள் ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டுமென்று கேட்டனர். இதற்கு முன் சதி-சுலோசனா வில் நடிகர்களுடன் நான் பட்ட கஷ்டம் என் ஞாபகத்திற்கு வர, அது முடியாது என்று கண்டிப்பாய்க் கூறிவிட்டேன். வேண்டுமென்றால் நீங்கள் நடிகர்களைக் கொண்டுவந்தால், இன்னின்ன வேஷத்திற்கு இவர்கள் லாயக்கானவர்கள், லாயக்கானவர்களல்ல, என்று கூற ஆட்சேபனையில்லை யென்று தெரிவித்தேன். உடனே பாரத் பிலிம்ஸ் கம்பெனியார் நடிகர்களையும் நடிகைகளையும் தேட ஆரம்பித்தனர். நான் பட்டணத்திலிருந்தால் ஏதாவது எனக்கு வேலை வந்து கொண்டிருக்கும், வேறு எங்கே யாவது போய், உடம்பைத் தேற்றிக் கொள்ள வேண்டு மென்று தீர்மானித்தவனாய், என் நண்பர் நாகரத்தினம் ஐயர் அச்சமயம் தஞ்சாவூரில் டெபுடி ரிஜிஸ்டிரராக இருந்தபடியால், அங்கு போய்ச் சேர்ந்தேன்.

அங்கு எங்கள் கம்பெனியார் ஒரு ஆமெடூர் நாடகக் கம்பெனியைக் கொண்டு மனோஹரன் நாடகம் என் முன்பாக ஆட வைத்தார்கள். அங்கு நடித்தவர்களுள் ஒருவரையும் பேசும் படக் காட்சிக்கு ஆக்டர்களாகத் தேர்ந்தெடுக்கக் கூடாமற் போயிற்று. இதற்கு முன்பாக சென்னையில் இரண்டொரு ஆக்டர்களை மனோஹரன் வேடத்திற்கு தகுந்தவர்களாயிருப்பார்களாயென்று என்னைக் கேட்க, நான் அதற்கிசையவில்லை. இப்படி ஒவ்வொரு ஆக்டராகப் பொறுத்தமில்லை பொறுத்தமில்லை யென்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தால் நாங்கள் எப்படி ஆரம்பிப்பது என்று கஷ்டப்பட்டவர்களாய், கடைசியாக சேலத்தி லிருக்கும் ஒரு ஆமெடூர் ஆக்டரை, மனோஹரன் வேடத்

திற்காகப் பொறுக்கியெடுத்து, தஞ்சாவூருக்கு நானிருக்கு மிடம் அழைத்துக்கொண்டு வந்தனர். ''உங்கள் அபிப் பிராயப்படி 18 வயது வாலிபனான ஆக்டர் எங்களுக்குக் கிடைக்கவில்லை. இவர்தான் கிடைத்தார்'' என்று தெரிவித்தனர். அந்த ஆக்டர் பெயரை இங்கு நான் எழுத இஷ்டமில்லை. அவர் மனோஹரன் வேடத்தில் சேலம் முதலிய இடங்களில் பெயர் பெற்றவராம். ஆனால் நான் அவரை அதற்கு முன் பார்த்தவனல்ல. அவரை நான் இரண்டொரு காட்சிகள் நடிக்கச் செய்து இதுவரையில் நான் பார்த்தவர்களுக்குள் இவர் சுமாராக நடிக்கிறார், இவரை நீங்கள் தேர்ந்தெடுக்கலாம், என்று கூறினேன். கம்பெனி டைரெக்டர்களும் இசைந்து அவரை மனோஹரன் வேடத்திற்கு ஏற்பாடு செய்து கொண்டனர்.

பிறகு, சென்னையில் ஒத்திகைகள் ஆரம்பிக்க வேண்டும் நீங்கள் சென்னைக்கு வரவேண்டுமென்று எனக்கு தஞ்சாவூருக்கு கடிதம் வர, உடனே புறப்பட்டு பட்டணம் வந்து சேர்ந்தேன். இங்கு, பத்மாவதியின் வேஷத்திற்குக் கொண்டிதோப்பு சாரதாம்பாளையும், வசந்தசேனை வேடத்திற்கு திருச்சிராப்பள்ளி கமலவேணியையும் ஏற்பாடு செய்திருப்பதாகத் தெரிவித்தார்கள். அவர்களிருவரையும் நடிக்கச் செய்து பார்த்து, அவ்வேடங்களுக்கு மிகவும் பொருத்தமானவர்கள் என்று நான் ஒப்புக்கொண்டேன். குரு வேடத்திற்கும் பௌத்தாயனர் வேடத்திற்கும் நீலவேணி வேடத்திற்கும் கம்பெனியார் பொறுக்கியெடுத்த நடிகர்களை யும் நடிகையையும் நான் ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. அதன்மீது அதற்காக வேறு பெயரை ஏற்பாடு செய்வதாக ஒப்புக்கொண்டனர். வசந்தன் வேடத்திற்காக நான் ஒரு ஆக்டரைக் குறிப்பிட, அந்த ஆக்டர் கிடைக்கவில்லை யென்று பிறகு அவ்வேடத்தில் நடித்த கணேச ஐயர் என்பவரைக் கொண்டு வந்து காட்டினர். இவர் போதும் என்று ஒப்புக்கொண்டேன். சத்தியசீலர் வேடத்திற்கும் விகடன் வேடத்திற்கும் விஜையாள் வேடத்திற்கும், முன்பே சில பேசும் படங்களில் நடித்திருந்த இரண்டு ஆக்டர்களை யும், ஆக்ட்ரெசையும், ஏற்பாடு செய்ய, அவர்களை ஒத்திகை செய்து பார்த்து நானும் ஒப்புக்கொண்டேன்.

மேற்கண்டபடி எல்லாப் பாத்திரங்களும் ஏற்பாடான பிறகு கம்பெனியார் ஒரு நல்ல நாள் பார்த்து ஒத்திகை நடத்த ஆரம்பித்தார்கள். பாரத் பிலிம்ஸ் கம்பெனியார், பம்பாயில் படத்தை டைரெக்ட் செய்யப் போகிறவர் பேசும்படத் திற்காகச் சுருக்கியபடி கதையிதுவென்று ஒன்றை என் கையிற் கொடுத்தனர். அது நான் எழுதிய கதையையே பெரும் பாலும் தழுவியதாயிருந்தது; ஆரம்பத்தில் மாத்திரம் சிறிது மாற்றியிருந்தது. அது வாஸ்தவமென்றெண்ணி, அதன் படியே ஒத்திகைகளை சுமார் இரண்டு வாரம் நடத்தினேன். நான் ஒப்புக்கொண்டது இரண்டொரு ஒத்திகைகள் நடத்துவதாக; இருந்தபோதிலும் படம் நன்றாயிருக்க வேண்டுமேயென்று என்தேக சிரமத்தையும் பாராமல், பல ஒத்திகைகளை நடத்தினேன். முக்கிய ஆக்டர்களும் ஆக்ட்ரெஸ்களும் நான் கற்பித்தபடியே கற்று வந்தனர்.

இதற்குள்ளாகக் கம்பெனியார், பம்பாயில் ''பிலிம்சிடி'' ஸ்டுடியோவில், பேசும்படம் பிடிப்பதற்காக ஏற்பாடு செய்தனர்.

பிறகு ஒரு நல்ல நாள் பார்த்து எங்களையெல்லாம் பம்பாய்க்கு அழைத்துச் சென்றனர். அங்கே பிலிம் சிடிக்கு அருகாமையில் ஒரு வீட்டின் நான்காவது மாடியில், எங்களுக் கெல்லாம் ஜாகை ஏற்படுத்தினர். நாங்கள் குடியிருந்த அறை களுக்குப் போக, கீழ் இருந்து 80 படி ஏற வேண்டியிருந்தது! முதல் நாள் காலை அப்படிகளின் மீது ஏறிப் போனவுடன், இப்பொழுது ஒன்றும் கஷ்டமாயில்லை, இனி ஷூடிங் ஆரம்பித்த பிறகு, தினம் ஸ்டுடியோவில் நமது வேலையை முடித்துக் களைத்திருக்கும் பொழுது, இந்த 80 படியையும் எப்படி ஏறிப் போகப்போகிறோம்?' என்று கொஞ்சம் கவலை யுற்றேன். எனக்கப்பொழுது வயது 62 பூர்ண மாயிற்று; இருந்தும் ஷூடிங் நடந்த ஒவ்வொரு தினமும் இந்த 80 படிகள் ஏறித்தான் என் அறையைப் போய்ச் சேர்ந்தேன். இது என்ன ஒரு கஷ்டமாவென்று இதைப் படிக்கும் என் இளைய நண்பர்கள் நினைக்க வேண்டாம்; ஒரு உதாரணம் கொடுக்கிறேன்; அதனின்றும் இந்தச் சிரமம் இப்படிப்பட்டதென்று அவர்கள் அறிந்து கொள்ளலாம். நாங்கள் இங்கு போய்ச் சேர்ந்த சில தினங்களுக்கெல்லாம்

எனது நண்பர் பல்லாரி ராகவாசார்லு ''துரௌபதி மான சம்ரட்சணம்'' என்னும் தெலுங்கு பேசும் படத்தில் நடிப்பதற்காக பம்பாய்க்குத் தானும் வந்து சேர்ந்தார். அவர் ஒரு நாள் என்னைப் பார்க்க வேண்டி, நானிருந்த இந்த மேல் மெத்தைக்கு அந்த 80 படிகளையும் ஏறி வந்த பிறகு, ''அப்பா! இனிமேல் இந்தப் படிகளை ஏறிவர என்னால் முடியாது, உன்னைப் பார்க்க நான் வந்தால் நான் கீழிருந்து சொல்லியனுப்புகிறேன், நீதான் இறங்கி வரவேண்டும்'' என்று எனக்குத் தெரிவித்தார்! அவர் என்னைவிட சுமார் 15 வருடம் வயதில் சிறியவர்!

பம்பாய் போய்ச் சேர்ந்த இரண்டாம் நாள், அருகாமையிலுள்ள பிலிம்சிடி ஸ்டுடியோவைப் போய்ப் பார்த்தேன்; ஸ்டுடியோ மிகவும் அழகாயும் விசாலமாயும் இருந்தது; சவுகர்யங்களெல்லாம் நிறைந்திருந்தன; முக்கியமாகக் காமிராக்கள் முதலிய கருவிகள் எல்லாம் எத்தனை வேண்டுமென்றாலும் கிடைக்கக் கூடியதாயிருந்தது. கல்கத்தாவில் படம் பிடிக்கும் காமிரா ஏதாவது கொஞ்சம் கெட்டுப் போனால் அது மராமத்து ஆகும்வரையில் ஷூடிங் வேலை நிற்க வேண்டியிருந்தது; இங்கே பிலிம்சிடி புரொப்ரைடர்கள் இந்த காமிரா முதலிய கருவிகளில் வியாபாரமே செய்து வந்தபடியால், எத்தனை காமிராக்கள், மைக்ரோ போன்கள், விளக்குகள் முதலிய வேண்டிய போதிலும் ஒரு நிமிஷத்தில் கிடைக்கக் கூடியவைகளாயிருந்தன; அன்றியும் கட்டடத் தில் இரண்டிடத்தில் ஷூடிங் நடத்தும்படியான வசதியு மிருந்தது; இதனால், ஒரு இடத்தில் ஷூடிங் நடக்கும் பொழுது, மற்றொரு இடத்தில் மேல் நடக்கவேண்டிய காட்சியை ஏற்பாடு செய்ய சவுகர்யமாயிருந்தது; வேண்டு மென்றால் ஏககாலத்தில் இரண்டு காட்சிகளையும் ஷூடிங் செய்யலாம்; அல்லது இரண்டு கம்பெனியார் பேசும் படம் பிடிக்கலாம் - மேல்மாடியில் ஒருவரும் கீழே ஒருவரும். அன்றியும் பேசும் படம் பிடிப்பதற்கு வேண்டிய எல்லா வசதிகளும் அமைந்திருந்தன. இதன் சொந்தக் காரர்களாகிய பசுல்பாய் (Fazulbhoy) பிரதர்ஸ், மிகவும் கௌரவம் பொருந்திய மனிதர்கள்; நான் பம்பாயில் கழித்த ஐந்து மாதமும் அவர்கள் என்மீது மிகவும் அன்பு பாராட்டினர், அவர்களுக்கு இதையே என் வந்தனமாக எழுதுகிறேன்.

இனி மனோஹரன் பேசும் படத்தை டைரெக்ட் செய்ய கம்பெனியார் ஏற்படுத்திய டைரெக்டரைப் பற்றி சற்று விவரமாய் எழுத வேண்டியவனாயிருக்கிறேன்.

அவர் ஒரு மஹாராஷ்டிர பிராமணர்; அவர் பாஷை மராத்தி, இங்கிலீஷில் கொஞ்சம் பரிசயம் உண்டு; ஏதாவது சொன்னால் தெரிந்து கொள்ளுவார்; தமிழில் ஒரு வார்த்தையும் தெரியாது; இதை அவரது குறையாகக் கூறவில்லை, இருந்த சமாசாரத்தை எழுதினேன். இவருடன் பிறகு கலந்து பேசியதில், சென்னையில் நான் ஒத்திகை செய்த சினேரியோ வசனத்திற்கும் தனக்கும் யாதொரு சம்பந்தமில்லை யென்று தெரிவித்தார்! பிறகு நான் மனோஹரன் கதையை ஆங்கிலத்தில் ஒருவாறு அவருக்குத் தெரியும்படி சொன்னேன்; அது போதாது அந்த தமிழ் வசனத்தை யாரையாவது கொண்டு மஹாராஷ்டிர பாஷையில் எழுதித் தரவேண்டுமென்று கம்பெனியாரிடம் கூற, அவர்கள் பூனாவிலிருந்து ஒருவரை வரவழைத்து, மஹாராஷ்டிரத்தில் மொழி பெயர்த்துக் கொடுத்தனர். அம்மொழி பெயர்ப்பு சரியாயிருந்ததோ எப்படியிருந்ததோ நான் அறியேன்! இந்த மொழிபெயர்ப்பு பூர்த்தியாக ஒரு மாதத்திற்கு மேலாகியது. இதற்குள்ளாக ஆக்டர்களாகிய எங்களையெல்லாம் டைரெக்டர் முன்பாக நடிக்கச் செய்தார்; நாங்கள் எல்லாம் நடித்தோம். நாங்கள் தமிழில் நடித்ததை அவர் பார்த்து எவ்வளவு தெரிந்து கொண்டாரோ நான் அறியேன். முதல் ஒத்திகையை முழுவதும் பார்த்த பிறகு, முதலாளிகளிடம் மஹாராஷ்டிர பாஷையில் ''இதெல்லாம் உதவாது, இதையெல்லாம் முற்றிலும் மாற்ற வேண்டும்,'' என்று தெரிவித்தாராம். மஹாராஷ்டிர பாஷை யறிந்த ஒரு ஆக்டர் இதை எனக்குத் தெரிவித்தார். நான் என்ன செய்வது? மனோஹரன் நாடகத்தை மூன்று வருட காலத்திற்கு, பேசும் படமாக மாற்ற, பாரத் பிலிம்ஸ் கம்பெனியாருக்கு நான் ஒப்பந்தம் கொடுத்த பொழுது, நான் முன்பே கூறியபடி கதையை என் அனுமதியின்றி மாற்றக் கூடாது என்று நான் குறிப்பிடவில்லை. ஏறக்குறைய 40 வருட காலமாக தென் இந்திய மேடைகளிலெல்லாம் ஆடப்பட்டு, எல்லோருக்கும் தெரிந்திருக்கும் கதையை மாற்றுவார்களென்று நான் கனவிலும் நினைக்கவில்லை! நம்முடைய தப்பிதத்தின் பலனை நாம் அனுபவித்துத்தான்

தீரவேண்டும், ஆயினும் முதலாளிகளிடமும், டைரெக்டரிட மும் நம்முடைய அபிப்பிராயத்தைத் தெரிவிக்க வேண்டியது நம்முடைய கடமை, இல்லாவிட்டால் முன்பே ஏன் எங்களிடம் தெரிவிக்கவில்லை, தெரிவித்திருந்தால் மாற்ற மாட்டோமே, என்று பிறகு அவர்கள் சொல்வதற்கு இடங் கொடுக்கலாகாதென்று கருதினவனாய், அவர்களெல்லாம் ஒருங்கு சேர்ந்திருந்த பொழுது ஒருநாள், அவர்களிடம் போய் கண்டிப்பாய் அடியிற் கண்டவாறு தெரிவித்தேன். "நான் எனது மனோஹரன் நாடகத்தை நீங்கள் பேசும் படமாக மாற்ற உங்களுக்கு 3 வருட காலம் உரிமையை விற்றது உண்மைதான். கதையை என் அனுமதியின்றி மாற்றக்கூடாது என்று ஒப்பந்தம் செய்து கொள்ளவில்லை, வாஸ்தவமே. ஆயினும் ஒரு முக்கியமான விஷயம் நீங்கள் யோசிக்க வேண்டும். இது புதிதாய் இன்றைக்கு ஏற்பட்ட கதையல்ல. 40 வருட காலமாக தென் இந்தியாவிலும், ரங்கூன், கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம் முதலிய தமிழ் பேசும் தேசங்களிலெல்லாம், தமிழர்கள் நன்றாய்ப் படித்தும் கேட்டும் பார்த்தும் அறிந்த கதை; கதையின் போக்கை நீங்கள் கொஞ்சமும் மாற்றுவீர்களானாலும் அவர்கள் கண்டுபிடித்து விடுவார்கள். பிறகு உங்கள் பேசும் படம் ஜனங்களை ரமிக்கச் செய்யாது என்பது என் அபிப்பிராயம். புதிய கதையை எவ்வளவு வேண்டுமானாலும் மாற்றிக் கொள்ளலாம்; பழைய கதையை மாற்றுதல் ஜனங்களுக்கு வெறுப்பை உண்டு பண்ணும்; இது என் கதையாயிற்றே என்று நான் சொல்லவில்லை, மொத்தத்தில் இந்த உண்மையை நீங்களே பிறகு அறிவீர்கள்! என் கடமையை நான் ஒழித்துவிட்டேன்; பிறகு உங்கள் இஷ்டம்!" என்று கூறிவிட்டு, என் விடுதிக்குப் போய்விட்டேன்.' இதன் பிறகு சுமார் இரண்டு மாதம் வரையில் நான் ஸ்டூடியோவை எட்டிப் பார்க்கவில்லையென்றே கூறவேண்டும்.

மஹாராஷ்டிர பாஷையில் கதையை மொழி பெயர்த்துக் கொடுப்பதற்கு சுமார் ஒரு மாதமாயிற்று; இதற்குள்ளாக, சென்னையிலிருந்து மனோஹரன் வேஷத்திற்கும், விஜயாள் வேஷத்திற்கும் சத்தியசீலர் வேஷத்திற்கும் ஏற்படுத்தி அழைத்துக்கொண்டு போன மூன்று முக்கியமான ஆக்டர் களையும், அவ்வேடங்களுக்குப் பொருத்தமானவர்களல்ல

வென்று தீர்மானித்து, அவர்களுக்குச் சேர வேண்டிய ஏறக்குறைய முழுத் தொகையையும் கொடுத்து, முதலாளிகள் பட்டணம் அனுப்பி விட்டனர். முதலாளிகள் இவ்வண்ணம் செய்தது டைரெக்டருடைய தூண்டுகோலின் மீது என்று எனக்கு மற்ற ஆக்டர்கள் தெரிவித்தனர். முதலாளிகள் இதைப்பற்றி என் அபிப்பிராயத்தைக் கேட்டபோது, "இது உங்கள் பாடு, ஆயினும், இவர்களை விட சிறந்த ஆக்டர்களைக் கண்டு பிடித்தபின் இவர்களை நீங்கள் அனுப்பி விடுவதே நியாயம்; என் அபிப்பிராயத்தைச் சொல்லி விட்டேன். பிறகு உங்கள் இஷ்டம்" என்று தெரிவித்தேன். என் வார்த்தையைக் கேளாமல் அவர்கள் இஷ்டப்படி செய்ததின் பலனை பிறகு அவர்கள் அனுபவித்தார்கள்.

மனோஹரன் ஆக்டரை பட்டணம் அனுப்பத் தீர் மானித்த பிறகு மனோஹரன் வேஷத்திற்கு, அந்த மஹாராஷ்டிர டைரெக்டர் பம்பாயில் அச்சமயம் இருந்த சாண்டோ, (Sandow) என்னும் குறிப்புப் பெயரையுடைய ஒரு ஆக்டரை சிபாரிசு செய்தார்; இவர்தான் பிறகு சத்யசீலராக நடித்த ஆக்டர்; இவருக்குத் தமிழ் பாஷை படிக்கவும் தெரியாது, நன்றாய்ப் பேசவும் தெரியாது; இவர் மனோஹரன் வேடத்திற்குத் தகுமா என்று என் அபிப் பிராயத்தை முதலாளிகள் கேட்க, அவருக்கு, சிருங்கார பாகத்தில் நான்கு வரியும், ரௌத்திர பாகத்தில் நான்கு வரியும், சோக பாகத்தில் நான்கு வரியும் கொடுத்து அவைகளைப் படிக்கச் சொன்னேன்; சில தினங்கள் கழித்து அவரை ஒத்திகை செய்து பார்க்கப் போகிறோம், நீங்கள் வந்து கொஞ்சம் பார்க்க வேண்டும் என்று முதலாளிகள் கூற, அதற்கிசைந்து, பிலிம் சிடியில் ஒத்திகை நடத்தும் அறைக்குப் போயிருந்தேன். மேற்குறித்த வரிகளைத் தெலுங்கு எழுத்திலோ, மஹாராஷ்டிர எழுத்திலோ எழுதிக்கொண்டு குருட்டுப்பாடம் செய்து, சாண்டோ அவைகளை என்முன் ஒப்புவித்தார். அதைக் கேட்டதும் எனக்கு ஒரு புறம் நகைப்பும் மற்றொரு புறம் துக்கமுமுண்டாக, அதை அடக்கிக் கொண்டு முதலாளிகளிடம் "இவருக்கு நீங்கள் மனோஹரன் வேஷம் கொடுத்தால், அவ்வேடத்திற்கு தென் இந்தியா முழுவதும் தமிழ் பேசத் தக்க ஒரு மனிதனும் உங்களுக்குக்

கிடைக்கவில்லையா என்று ஏளனம் செய்வார்கள்! பிறகு உங்கள் இஷ்டம்!'' என்று கண்டிப்பாய்த் தெரிவிக்க, மறு நாள் அந்த ஆக்டரை தங்கள் முன் நடிக்கச் செய்து, அவரது கொச்சைத் தமிழைக் கேட்டு, நான் கூறிய வார்த்தைகளின் உண்மையை அறிந்தவர்களாய், உடனே சென்னைக்கு தங்களுள் ஒருவரை அனுப்பி, மனோஹரன் வேஷத்திற்கு ஒரு நடிகரைத் தேர்ந்து கண்டுபிடித்து வரச் சொன்னார்கள். இந்த ''சாண்டோ'' ஆக்டர் மிகுந்த பலசாலி, நன்றாய் நடிக்கும் திறமையுடையவரே. ஆயினும் அவருக்கு தமிழ் பேச நன்றாய் வராவிட்டால் என்ன செய்வது? பிறகு, முதலாளிகள் இந்த ஆக்டரை ஒப்பந்தம் செய்தாய் விட்டது, ஏதாவது வேடம் கொடுக்க வேண்டுமே யென்று, அவருக்கு சத்தியசீலர் வேஷம் கொடுத்தனர். அதில் அவர் சுமாராக நடித்தார் என்றே நான் சொல்ல வேண்டும்.

அப்புறம் சென்னைக்குப் போன முதலாளி மனோ ஹரன் வேடத்திற்காக மிஸ்டர் செல்லம் என்பவரை ஒப்பந்தம் செய்துகொண்டு அவருடன் பம்பாய் வந்து சேர்ந்தார். இவர்தான் பேசும் படத்தில் மனோஹரனாக நடித்தவர்; ஆகவே இவரைப் பற்றி சற்று விவரமாய் நான் எழுத வேண்டியவனாயிருக்கிறேன். இவரை இதற்கு முன் ஒருமுறை நான் பார்த்ததுண்டு. இவர் இங்கு பம்பாய்க்கு வந்த பிறகுதான், எனக்கு அறிமுகமானார் என்று நான் கூறவேண்டும். இங்கு நாங்கள் சந்தித்த பிறகு, நாங்களிரு வரும் மிகுந்த சிநேகிதர்கள் ஆனோம். இவர் கவர்ன்மென்ட் உத்தியோகத்திலிருந்து பென்ஷன் வாங்கிக் கொண்டவர்; சுமார் 50 வயதுக்கு மேலிருக்கும் என் உத்தேசப்படி; கொஞ்சம் ஸ்தூல தேகமுடையவர். இருந்தும் நடிப்புக் கலையில் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றவர்; இவர் பூனாவிலிருந்த போது, அங்குள்ள ''பூனா மனோஹர சபை''யில் ஆமெடூராக என் நாடகங்களில் சிலவற்றுள் நடித்திருந்தனராம்; முக்கிய மாக மனோஹரன் வேடத்தில் பெயர் பெற்றவர் என அறிந்தேன்; அப்பாத்திரத்திற்குரிய வசனத்தையெல்லாம் எப்பொழுது வேண்டுமென்றாலும் தலைகீழாக ஒப்புவிப் பார். என் அபிப்பிராயப்படி இவரிடம் அவ்வேடம் தரிக்க என்ன குறை யிருந்ததென்றால், இவர் பதினாறு வயதுடைய சிறுவனாகத் தோன்ற முடியாததேயாம். என் அபிப்பிராயப் படி அவ்வேடம் புனைபவன் அதிபால்யனாகத் தோற்ற

வேண்டும்; அதிபால்யனாயிருந்தும் அவனிடம் அத்தனை வீரம் தோன்றுவதுதான் அப்பாத்திரத்தின் விசேஷம்; அச்சிறு வயதில் அவ்வளவு வீரம் ஒருவனுக்கு இருக்குமா என்று கேட்டால், மஹாபாரதத்தில் அபிமன்யுவை உதாரணமாகக் கூறுவேன். அபிமன்யுவுக்குப் பாரதப் போர்க்களத்தில் 14 வயதெனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது; அபிமன்யுவைப்பற்றி அனைவரும் கௌரவமும் பரிதாபமும் கொள்வது அச்சிறுவயதில் அவன் காட்டிய ரோஷமும், வீரமுமே! அம் மாதிரி மனோஹரன் வேடம் பூணும் நடிகன், பால்யனாகத் தோன்றி, அதி வீரத்தைக் காட்டதத்தக்கவனாயிருக்க வேண்டும். மேற் கண்டபடி பால்யனாகத் தோன்றக் கூடாமைதான் எனது நண்பர் செல்லத்திடம், ஒரு முக்கிய குறையாயிருந்தது. கேவலம் நடிப்பு விஷயத்தில் என் அபிப்பிராயப்படி அப்பாத்திரத்தை நன்றாகத்தான் நடித்தார். அப்படி யிருந்தும் பேசும் படத்தில் இவர் மிகவும் நன்றாய் ஏன் சோபிக்கவில்லை யென்று இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் கேட்கலாம். அதற்கு பதில் என்னவென்றால், மிஸ்டர் செல்லம் அவர் மனப்பாங்கின்படியும், அவர் வழக்கமாய் நடித்து வந்தபடியும் நடிக்க விடாது, அவரது வசனங்களையும் நடிப்பையும் மாற்றி, இக்கதையை டைரெக்ட் செய்த இரண்டு டைரெக்டர்களும் நடிக்கச் செய்ததேயாம் என்பது என் ஸ்திரமான அபிப்பிராயம். பதினெட்டு வயதுடைய ஒரு பிள்ளைக்கு மிஸ்டர் செல்லத்தைப் போல் நடிக்கும் திறமிருந்து, நான் எழுதிய வசனத்தையும் கதையின் போக்கையும் மாற்றாது, என் சொற்படி நடிக்க உத்திரவு கொடுத்திருந்தால், இப்பேசும் படம் மிகவும் நன்றாய்ச் சோபித்திருக்கும், என்பது என் அபிப்பிராயம் மாத்திரமன்று இக்கதையை நாடகரூபமாக நாற்பது வருடங்களாகக் கண்டு களித்த, என் நண்பர்கள் அனைவர்களுமுடைய அபிப்பிராயமுமாம்.

எனக்கு நன்றாய் பரிசயமானவுடன், மிஸ்டர் செல்லம், மனோஹரன் வேஷத்திற்கு முன்பே ஒருவரை ஏற்படுத்திய வுடன், அவரை நீக்கி விட்டு, அவரது ஸ்தானத்தில் தன்னை நியமித்த விஷயமும், தனக்கு முன்பே தெரிந்திருக்குமாயின், தான் பம்பாய்க்கு வந்திருக்க மாட்டார், என்று என்னிடம் தெரிவித்தார்.

மிஸ்டர் செல்லம் பம்பாய்க்கு வந்தபிறகு, அவரை மனோஹரனாக ஏற்படுத்திக்கொண்டு, எங்கள் மஹாராஷ்டிர டைரெக்டர், மனோஹரன் கதையின் போக்கை முற்றிலும் மாற்றி, ஒத்திகை நடத்திக்கொண்டிருந்தார். முதலாளிகள் இந்த ஒத்திகையை நான் பார்க்கவேண்டுமென்று என்னை வரும்படி ஒருமுறை அழைத்தனர். நான் ஒத்திகை நடக்குமிடம் போய், ஒத்திகையைப் பார்த்த பொழுது, நான் எழுதியதற்கு மிகவும் மாறுதலான வசனங்களுடன் முதற்காட்சி ஒத்திகை நடந்து கொண்டிருந்தது. சரி, இதில் நாம் பிரவேசிக்கக் கூடாது, முதலாளிகள் இஷ்டம், என்று தீர்மானித்து, சும்மா உட்கார்ந்து பார்த்துக்கொண்டிருந்தேன். அக்காட்சி ஒத்திகை முடிந்தவுடன், என்னடா இவன் சும்மா பேசாமல் உட்கார்ந்து கொண்டிருக்கிறான், என்று எண்ணி னாரோ என்னவோ, ஆங்கிலத்தில், "ஏன், முதலியார், எப்படி இருக்கின்றது? உங்கள் அபிப்பிராயம் என்ன?" என்று கேட்டார். அவர் கேட்ட பிறகு நாம் பதில் கூறாதிருப் பது நியாயமன்று, நம்முடைய அபிப்பிராயத்தைத் தெரிவிப் போம், பிறகு அவர் பாடு, என்று, அடியிற் கண்டவாறு கூறினேன். "நீங்கள் என் வசனத்தை முற்றிலும் மாற்றியிருக் கிறீர்கள், அதைப்பற்றி உங்களுக்கு நான் தெரிவிக்க வேண்டி யிருக்கிற விஷயம் ஒன்றுண்டு; இக்கதை புதியகதையல்ல, தென் இந்தியா முழுவதும், தமிழ் பேசுபவர்களெல்லாம் நன்றாய்ப் படித்தும் பார்த்தும் இருக்கிற கதை, இதிலுள்ள வசனத்தை உங்கள் சவுகர்யப்படி பேசும்படக்காட்சிக்காக, எவ்வளவு வேண்டுமென்றாலும் குறுக்கிக் கொள்ளுங்கள், ஆயினும் அதை மாற்றினீர் களானால், உடனே பேசும் படத்தைப் பார்க்கும் ஜனங்கள், அந்த வசனம் எங்கே, இந்த வசனம் எங்கே, என்று கேட்க ஆரம்பிப்பார்கள்; அன்றியும் கதையையேன் இப்படி மாற்றினீர்கள் என்று கேட்பார்கள், அதற்கு நீங்களும் முதலாளிகளும் தான் ஜவாப்தாரி!" என்றேன்.

இதற்கொன்றும் பதில் சொல்லாமல், "ஆக்டிங்கைப் பற்றி உங்கள் அபிப்பிராயத்தை தெரிவியுங்கள்" என்று கேட்க "சரி, அதையும் சொல்லிவிடுகிறேன்; பத்மாவதி தன் மகன் மனோஹரனை ஆலிங்கனம் செய்வது இப்படி இருக்கக் கூடாது; சாதாரணமாக ஸ்திரீ புருஷர்கள் ஆலிங்கனம் செய்து கொள்வதற்கும், தாய் மகனை

ஆலிங்கனம் செய்து கொள்வதற்கும் வித்யாசம் இருக்க வேண்டும். இன்னொரு விஷயம் - மனோஹரன் தன் தாயார் கரத்தினின்றும் தன் பாட்டன் வாளை உறையுடன் பெற்றவுடன், சுத்த வீரனாகிய அவன், உறையிலிருக்கும் வாள் எத்தன்மையது என்று, அதை வுடனே உருவிப் பார்ப்பான்; இதுதான் சுபாவம். ஒரு அம்பட்டனிடம் ஒரு புதிய கத்தியைக் கொடுத்தால் உடனே அதன் கூர் எப்படி யிருக்கிறதென பார்ப்பான், ஒரு டெனிஸ் ஆடும் வாலிபனிடம் புதிய ஒரு டெனிஸ் பாட்டை (Tennis Bat)க் கொடுத்தால், அது தன்கைக்கு எப்படியிருக்கிறதெனத் தூக்கிப்பார்ப்பான்; ஒரு புல்லாங்குழலை ஒரு சங்கீத வித்வானிடம் கொடுத்தால், அதன் நாதம் எப்படியிருக் கிறதென, உடனே அதை ஊதிப்பார்ப்பான்; அதுபோல சுத்த வீரனிடம் புதிதாய் ஒருவாளைக் கொடுத்தால், அதை உடனே உறையினின்றும் எடுத்து, வீசிப்பார்ப்பான்; நான் இந்த வேடத்தில் ஏறக்குறைய 50 முறை நடித்திருக்கிறேன். இப்படித்தான் இதை நடித்திருக்கிறேன்'' என்று கூறி, அதை நடித்துக் காட்டினேன். அன்றியும் பத்மாவதி மனோஹரனை ஆலிங்கனம் செய்து கொள்வதில், இப்படித்தான் செய்ய வேண்டும் என்று, ஒரு தாய் தன் மகனை எப்படி ஆலிங்கனம் செய்து கொள்வாளோ அப்படி பத்மாவதி வேடம் எடுத்துக்கொண்ட ஸ்ரீமதி சாரதாம்பாளைக் கொண்டு நடித்துக் காட்டச் செய்தேன். அங்கிருந்த ஆக்டர்களெல்லாம் நான் செய்தது சரி என்று ஒப்புக்கொண்டபோதிலும், எங்கள் டைரெக்டருக்கு ஒரு சம்மதமாயில்லை; சரி, இனி நாம் இதில் பிரவேசிப்பதில் பயனில்லையென்று, நான் வீட்டிற்குத் திரும்பி வந்து விட்டேன்.

மற்றொரு நாள் டைரெக்டர் ஒத்திகை நடத்திக்கொண்டி ருந்த பொழுது, ஏதோ ஒரு விஷயத்தில் ஆக்டர்களுக்கும், டைரெக்டருக்கும், ஒரு காட்சியை எப்படி நடிப்பது என்பதைப்பற்றி ஒரு சந்தேகம் வர, முதலியாரை வர வழைத்துக் கேட்டுப்பார்க்கலாம் எது சரி யென்று, என்று ஒருவர் சொன்ன பொழுது, ''முதலியார் வந்தால் இதற் கெல்லாம் ஆட்சேபனை செய்து விடுவார், ஆகவே அவரை அழைக்கவேண்டியதில்லை'' என்று டைரெக்டர் சொன்னாராம். இந்த விஷயமும் என் காதிற் கெட்டியது. அதையும் வாங்கி

என் ஜேபியில் போட்டுக்கொண்டு சும்மா இருந்து விட்டேன். இதன் பிறகு ஒரு ஒத்திகைக்கும் நான் போகவில்லை.

சுமார் இரண்டு மாதம் கழித்து, நாளை ஷூடிங் ஆரம்பிக்கப் போகின்றோம், நீங்கள் வரவேண்டும் என்று முதலாளிகளில் ஒருவர் எனக்குத் தெரிவிக்க, மறுதினம் ஸ்டூடியோவுக்குப் போய்ச் சேர்ந்தேன். தெய்வவணக்கம் செய்துவிட்டு ஆரம்பித்தால் நல்லது என்று அவர்களிடம் சொல்லிவிட்டு, என் மனதுக்குள், வினாயகர் துதியையும் சரஸ்வதி துதியையும் பாடிக்கொண்டேன். பிறகு இன்று என்னகாட்சி ஷூடிங் நடக்கப்போகிறதென வினவ, வசந்தனும் விகடனும் நீலவேணியும் வருகிற காட்சி ஆரம்பிக்கப்போகிறோம், என்று தெரிவித்தார்கள். அதற்காக வசந்தனுக்கு வேடம் சுமாராகத் தானிருந்தது; விகடவேஷ தாரியைப் பார்த்தவுடன், மனம் குன்றினேன். விகடனுக்கு, திருப்பதி மொட்டையைப் போல் முழுமொட்டை யடித் திருந்தது! இதென்ன கோலம் என்று வினவ, டைரெக்டர் அவர்கள் இப்படித் தானிருக்க வேண்டுமென்று சொன்னார், அதன்படி மொட்டையடித்துக் கொண்டேன், என்றார் அந்த வேஷதாரி! அதன் பேரில் முதலாளிகள் தரப்பில் எல்லா வேலைகளையும் பார்த்துக்கொண்டிருந்த ஒரு செட்டி யாரிடம் போய், "இதென்ன கோலம்! இப்படியும் செய்யலாமா? கதை நிகழிடம் சோழ பாண்டிய தேசம்; அங்கே பிரார்த் தனைக்காகத் தவிர யாராவது முழுமொட்டை யடித்துக் கொள்ளுகிறார்களா? சம்ஸ்கிருத நாடகப் பிரகாரம் விதூஷகர்கள் பிராம்மணர்களாயிருந்தபோதிலும், எந்த பிராம்மணனாவது உச்சிக்குடிமி யில்லாமல் மொட்டை யடித்துக்கொள்கிறானோ? - அன்றியும் விகடன் பாத்திரத்தின் உடையும் சரியாயில்லை. என்று கூறி விகடனுக்கு உடையிப்படி யிருக்க வேண்டுமென்று என் அபிப்பிராயத்தைத் தெரிவிக்க, அவர், இதை நீங்கள் முன்னமே ஏன் சொல்லவில்லை என்று கேட்டார், அதற்கு நான் உடனே, நீங்கள் முன்பு என்னைக் கேட்டிருந்தால் சொல்லியிருப்பேன், என்றேன். "நீங்கள் சொல்வது சரிதான், ஆயினும் இப்பொழுது இதை மாற்ற முடியாது, அவகாசமில்லை, ஷூடிங்கை யெல்லாம் நிறுத்தி வைக்க வேண்டும், அது கஷ்டம்" என்றார். நான் சொல்ல

வேண்டியதைச் சொல்லிவிட்டேன், பிறகு உங்களிஷ்டம்'' என்று சொல்லிவிட்டு கோபத்துடன் வீட்டிற்குத் திரும்பி வந்து விட்டேன்.

அதற்கப்புறம், டிசம்பர் மாதம் முதலில் நான் புருஷோத் தமனாக வரும் காட்சிகள் ஆரம்பிக்கும் வரையில், ஷூடிங் நடக்கும் பொழுது நான் ஸ்டுடியோவுக்குப் போகாது நின்று விட்டேன்.

நடிகர்களும் நடிகைகளும் மாத்திரம் அன்றாடம், டைரெக்டர் கதையை யெல்லாம் மாற்றிவிடுகிறார், நாங்கள் கற்ற நடிப்பை யெல்லாம் விட்டு வேறு மாதிரியாக நடிக்கச் சொல்லுகிறார், நாங்கள் கற்ற பாட்டுகளையும் மாற்றி விடுகிறார்,'' என்று என்னிடம் முறையிடுவார்கள்; அவர்களுக் கெல்லாம், ''கதையை என் அனுமதியின்றி மாற்றக்கூடாது என்று ஏற்பாடு செய்து கொள்ளாதது என் தவறு; இனி இதைப்பற்றி நான் பிரவேசிக்க முடியாது, நீங்கள் வேண்டு மென்றால் முதலாளிகளிடம் போய் முறையிடுங்கள்,'' என்று பதில் சொன்னேன். அவர்களெல்லாம், ஏறக்குறைய ஒருவர் தவறாது எல்லோரும் முறையிட்டும், முதலாளிகள் டைரெக்டரிடமிருந்த நம்பிக்கையினாலோ, அல்லது அவரிடமிருந்த பயத்தினாலோ, இவர்கள் சொன்னதை ஒன்றும் கவனிக்கவில்லை.

ஒரு முறை மாத்திரம் இதில் பிரவேசிப்பதில்லை என்னும் என் தீர்மானத்தினின்றும் மாறினேன். ஒரு நாள் பத்மாவதி வேடம் பூண்ட சாரதாம்பாள், என்னிடம் வந்து ''இது என்ன ஐயா! மனோகரனை யுத்தத்திற்கனுப்பும் காட்சியில், என்னைத் தலைமயிரை விரித்துப்போட்டுக் கொண்டு நடிக்கும்படி சொல்கிறார் டைரெக்டர்! இதென்ன அநியாயமாயிருக்கிறது! இந்த பத்மாவதி வேடத்தில் என் தாயார் பல முறை நடித்திருக்கிறார்கள். நானும் பலர் நடித்ததைப் பார்த்திருக்கிறேன். தலை மயிரை விரித்துப் போட்டுக் கொண்டு, இக்காட்சியில் துக்கித்த பத்மாவதியை நான் பார்த்ததேயில்லை. நீங்கள் எப்படியாவது இதைத் தடுக்கவேண்டும்,'' என்று மிக்க வருத்தத்துடன் என்னிடம் வந்து முறையிட, மனம் பொறாதவனாய், முதலாளிகளிருந்த அறைக்குப் போய் அவர்களிடம், என் மனதிலிருந்ததை

யெல்லாம் கொட்டியளந்தேன். இது நாம் வாழும் தென் இந்தியாவில் நடந்த கதையாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது; அங்கு எங்காவது ஒரு சுமங்கிலி, தன் பிள்ளையை ஊருக்கு அனுப்புவதானால், தலை மயிரை விரித்துப்போட்டுக் கொண்டு அனுப்பும் வழக்கம் உண்டா? நம்முடைய நாட்டில் சுமங்கிலியான ஒரு ஸ்திரீ, தன் கணவன் அல்லது நெருங்கிய பந்துயாராவது, இறந்தால்தான், தலை மயிரை விரித்துப் போட்டுக் கொண்டு துக்கிப்பாள். கதாநாயகியாகிய பத்மாவதியோ மிகவும் திடமான சித்தமுடையவள், நான் எழுதிய கதையில் 'இறந்தாலுமென்? சுத்த வீரனா யுத்தத்தில் இறந்தான் மனோஹரன் என்னும் கீர்த்தி என்றும் நிலைத்திருக்குமல்லவா?' என்று தன் மருமகளுடன் கூறுவதாக யுத்தத்திற்கு ஜெயம்பெற்று வரும்படி ஆசீர் வாதம் கூறியனுப்பும் சமயத்தில், தலையை விரித்துப் போட்டுக்கொண்டு துக்கிப்பாளா? இது முற்றிலும் தவறாகும். இப்பொழுதே சொன்னேன். பிறகு இப்படம் சென்னையில் காட்டப்படும் பொழுது பார்க்கும் ஜனங்களெல்லாம் பூனாவிலிருக்கும் டைரெக்டரையும் தூற்றமாட்டார்கள், கோயமுத்தூரிலிருக்கும் உங்களையும் கேட்கமாட்டார்கள்; இப்படி நடிக்கும்படி எப்படி விட்டாய்? என்று என்னைத்தான் கேட்பார்கள்! பிறகு இதற்கு நான் உத்தரவாதமல்லவென்று உண்மையைக் கூறவேண்டி வரும். அன்றியும் இப்படி டைரெக்டர் சொற்படி மாற்றிக் கொண்டு போனால், உங்கள் படம் தமிழ்நாட்டில் சோபிக்கவே சோபிக்காது'' என்று கோபத்துடனும் மனவருத்தத்துடனும் மொழிந்தேன். அப்படிச் செய்தும் செவிடன் காதில் சங்கு ஊதிய கதையாய் முடிந்தது.

சுமார் டிசம்பர் மாதம் முதலில், நான் நடிக்கவேண்டிய காட்சிகள் எடுக்க ஆரம்பிக்கப்பட்டன. எனக்கு என்ன மனஸ்தாபமிருந்த போதிலும் ஒப்பந்தப்படி நான் புருஷோத்தமனாக நடிக்கவேண்டியது என்கடமை யென்றெண்ணி நடிக்க ஆரம்பித்தேன்.

எனக்காக டைரெக்டர் ஏற்படுத்திய உடை மிகவும் பொருந்தியதாயும் அழகாயும் இருந்ததென நான் ஒப்புக் கொள்ள வேண்டியவனாயிருக்கிறேன். அவர் மீது சில

குறைகள் நான் எடுத்துக்கூறிய போதிலும், அவரிடமுள்ள நற் குணங்களையும் எடுத்துக்கூறக் கடமைப் பட்டிருக் கிறேன். இவர் டைரெக்டராகுமுன் சித்திரம் வரைவதில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தவராம். அக்கலையில் தேர்ச்சியடைந்தது, பேசும் படத்தில் நாடக பாத்திரங்களுக்குத் தக்க உடைகளை செய்விப்பதிலும், காட்சிகள் நிர்மாணிப்பதிலும், மிகவும் உபயோகப்பட்டது. மேற் கண்டபடி விதூஷகன் ஒருவனுக்குத் தவிர, மற்றவர்களுக்கெல்லாம் இவர் நியமித்த உடைகள் மிகவும் பொருந்தினவையாயிருந்தன. உடைய மைப்பில், இதுவரையில் நான் பார்த்த தமிழ் பேசும் படங் களுக்கெல்லாம் இதுவே சிறந்ததாயிருந்தது. உடைகளைப் பற்றியும் காட்சிகளின் அமைப்பைப் பற்றியும் பிறகு இப்படத்தைப் பார்த்த பலர் மிகவும் புகழ்ந்து பேசியதை நான் கேட்டிருக்கிறேன். இதில் நடிகர்களுக்கு டைரெக்டர் ஏற்படுத்திய உடையைப் போல், இதற்குப் பிறகு எடுத்த பேசும் படக்காரர்கள், பலர் காபி (Copy) செய்ததை நான் அறிவேன்.

ஆயினும் இந்த உடை விஷயத்திலும் அவருக்கும் எனக்கும் ஒரு விதத்திலும் தர்க்கம் நேரிட்டது. இப் பேசும் படத்தில் முதல் காட்சி, புதிதாய் இதற்கென்று என்னால் எழுதப்பட்டது. அக்காட்சி, பத்மாவதி மனோஹரன் ஐந்து வயது குழந்தையாயிருக்கும் பொழுது, புருஷோத்தமன் வசந்தசேனையின் வலைக்குட்பட்டதைக் கண்டு பிடித்து, இனி தன் புருஷனைப் பார்ப்பதில்லை என்று சபதம் செய்யும் காட்சியாம். இக்காட்சியில் புருஷோத்தமனான நான் சுமார் 23 அல்லது 24 வயதுடையவனாய்த் தோன்ற வேண்டி வந்தது. அதற்குத் தக்கபடி கறுப்பு டோபா வொன்றை எனக்கு ஏற்படுத்தி யிருந்தார்கள். பிறகு வரும் காட்சிகள் இதற்குப் பதினெட்டு வருடம் கழித்தனவாம். ஆகவே அப்பொழுது புருஷோத்தமனுக்கு வயது சுமார் 41 அல்லது 42 இருக்கவேண்டும். இக்காட்சியில் நடிக்க வேண்டி வந்தபொழுது, எங்கள் டைரெக்டர் நான் நரைத்த டோபாவைப் போட்டுக்கொள்ள வேண்டுமென்று, ஒன்றை ஏற்பாடு செய்தார். இதற்கு நான் ஆட்சேபித்து, ''நியாயமாயிருந்தால் இதனிலும் நரைத்த டோபாவைப் போட்டுக்கொள்ள எனக்கு ஆட்சேபனை யில்லை. நாடக

மேடையில் முற்றிலும் வெண்மையான டோபாவைப் போட்டுக்கொண்டு பல வயோதிக வேடங்களை நான் நடித்திருக்கிறேன். ஆயினும் சுமார் 42 வயதுடைய புருஷோத்தமன் கிழவனன்று,'' என்று எவ்வளவு கூறியும் டைரெக்டர் கேட்கவில்லை. இதற்காக என் 46 ஆம் வயதில் எடுத்த புகைப்படமொன்றை சென்னையிலிருந்து வரவழைத்து அதில், அவ்வயதில் எனக்கு ஒரு கேசமும் நரைக்கவில்லை என்பதை ரூபித்துக் காட்டினேன். அன்றியும் 40 வருடங்களாக தென் இந்தியா நாடகமேடையில் புருஷோத்தமராஜன் வேடம் பூண்டவர்களில் ஒருவனாவது நரைத்த கேசத்துடன் தோன்றியதில்லை என்பதையும் எடுத்துக் காட்டினேன். என்ன சொல்லியும் டைரெக்டர் ஒப்பாதபடியால் அவர் நியமித்த டோபாவையே போட்டுக்கொண்டு நடித்தேன். அன்றியும் அந்த நரைத்த டோபாவுக்குத் தக்கபடி என் முகத்தில், இருப்பதைவிட, அதிக வயதைக் குறிக்கும் கோட்டு வரிகளைத் தீட்டவேண்டி வந்தது! ''உங்களுக்கு இயற்கையிலேயே வயதாயிருக்கிறது, இன்னும் அதிக ''வயதாகத் தோன்றும்படியாக உங்களுக்கு யார் வேஷம் போட்டது?'' என்று கோயமுத்தூரிலும், சென்னையிலும் பிறகு இப்படத்தைப் பார்த்தவர்கள், பலர் என்னைக் கேட்டனர். அவர்களுக்கெல்லாம் மேற்கூறியதைத் தெரிவித்து, இது எங்கள் டைரெக்டருடைய பிடிவாதத்தின் பலன் என்று கூறினேன். தமிழ் பாஷை தெரியாது, இந்த தமிழ் கதையையும் நன்றாயறியாத டைரெக்டரின் கீழ் நடிக்க வேண்டிவந்த விதியின் பலனாம் இது! இனியாவது தமிழ் பேசும் படங்களை எடுப்பவர்கள், தமிழ் நன்றாயறிந்த டைரெக்டர்களை ஏற்படுத்திக் கொள்வார்களாக!

டிசம்பர் மாதம் முதல் வாரம் வரையில், இந்த டைரெக்டர் எடுத்த பேசும் படம், கதையில் நான்கில் ஒரு பங்காம். இதற்கு மூன்று மாதங்கள் பிடித்தன! இதற்குள் எல்லா நடிகர்களும் நடிகைகளும், ''எங்களுக்கு ஏற்படுத்திய காலம் கடந்துவிட்டது, வேறு ஒப்பந்தம் செய்தாலொழிய நாங்கள் நடிக்க மாட்டோம்'' என்று சொல்லத் தொடங்கினர்! முதலாளிகள் அவர்களுக்கெல்லாம் ஏறக்குறைய முன்பு பேசிய ஊதியத்தை மறுபடியும் கொடுக்க ஏற்பாடு

செய்யவேண்டியதாயிற்று. இதன்பேரில் முதலாளிகள் விழித்துக்கொண்டு என்னிடம் வந்து, இதுவரையில் எத்தனை காட்சிகள் எடுத்தாயிற்று, இன்னும் எடுக்க வேண்டிய காட்சிகள் எத்தனையிருந்தன என்று கேட்டனர்; அதற்கு நான் இதுவரையில் எடுத்தது கால்பாகமாம் இன்னும் முக்கால் பாகமிருக்கிறது என்று கூறினேன். அன்றியும் ''நான் பம்பாய் வந்து மூன்று மாதங்களாய் விட்டன; நான் டிசம்பர் மாதம் 24 ந் தேதி சென்னையில் போய்ச் சேரவேண்டும்'' என்று தெரிவித்தேன். இதைக் கேட்டவுடன் பயந்தவர் களாய் பிலிம் சிடி புரொப்ரைடர் பசுல்பாயிடம் (Fazulbhoy) போய் முறையிட்டனராம். அவர் மகாராஷ்டிர டைரெக்டரை, வரவழைத்து இப்பேசும்படத்தை முடிக்க உனக்கு இன்னும் எத்தனை நாள் பிடிக்கும் என்று கேட்க, இன்னும் ஆறுமாதம் பிடிக்குமென்று அவர் விடை பகர்ந்தனராம்!

அதன் மீது, இந்த டைரெக்டர் எங்களுக்கு உதவாது, வேறு டைரெக்டரை ஏற்பாடு செய்யுங்கள் என்று முதலாளிகள் முறையிட, பசுல்பாய் என்பவர், காபூலி சாஹெப் என்பவரை டைரெக்டராக ஏற்பாடு செய்தனர்.

இவர்தான் மனோஹரன் கதையின் பின்பாகத்தை யெல்லாம் பேசும்பட மெடுத்து முடித்தவர். ஆகவே இவரைப் பற்றி கொஞ்சம் விஸ்தாரமாக எழுதவிரும்புகிறேன்.

இவர் காபூல் நகரத்தவர், ஆகவே இவருக்கு காபூலி சாஹெப் என்று பெயர் வழங்கலாயிற்று. இவரது முழுப் பெயர் எனக்குத் தெரியாது; இவர் ஒரு நாடக கம்பெனி வைத்து அதில் பல வருடங்களாக நடித்து வந்தவராம்; பேசும் படக்காட்சிகள் வந்த பிறகு, அவைகளிலும் நடிக்க ஆரம்பித்து, டைரெக்ட் செய்யவும் கற்றுக் கொண்டனர்; ஹாஸ்யபாகங்களில் நடிப்பதில் மிகவும் நிபுணர், ஆங்கிலம் சுமாராகப் பேசத் தெரிந்தவர், ஆனால் தமிழ் பாஷை முற்றிலும் தெரியாது; -தமிழில் பேசினால், ''குடு குடு ஜில்லா, கடுபிடி ஜில்லான்! முதலியார், இதென்ன பாஷை?'' என்று ஆங்கிலத்தில் ஏளனம் செய்வார். இவர் நடிகரைப் பலவருடங்கள் பழக்கி யிருந்தபடியால், ஆக்டர்களுக் கெல்லாம் இப்படி இப்படி நடிக்க வேண்டுமென்று சொல்லிக் கொடுக்கும் திறமைவாய்ந்தவர்; முக்கியமாக ஹாஸ்யப் பாத்திரங்களுக்கு மிகவும் சிரமப்பட்டு கற்றுக்கொடுத்தார்.

இவர் ஓர் இரவு என்னிடமிருந்து கதை முழுவதையும் கேட்டுக் கொண்டார், மறுநாள் அதுவரையில் எடுத்த பேசும் படத்தை யெல்லாம் ஸ்கிரீனில் (Screen) பார்வையிட்டு விட்டு, டிசம்பர் மாதம் 24 ஆம் தேதிக்குள் ஒப்புக் கொண்டார். சொல்லியவண்ணமே அத்தேதிக்குள், ஏறக்குறைய முக்கால் பாகத்தை விரைவில் எடுத்தார். தானே சில பேசும் படங்களில் நடித்திருந்தபடியாலும், சில பேசும் படங்களை டைரெக்ட் செய்திருந்தபடியாலும், இவர் தன் வேலையை சுறுசுறுப்பாகச் செய்தார் என்று நான் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும். இவரது வேலைத்திறத்திற்கும் முன்பிருந்த டைரெக்டர் வேலைத்திறத்திற்கும், வித்யாசம் பார்க்க வேண்டு மென்றால், இப்பேசும் படத்தில் முன் பகுதிக்கும் பின்பகுதிக்கும் உள்ள வித்தியாசத்தைக் கவனித்தால் போதும்; முக்கியமாக முதல் தர்பார் காட்சி யிலும், வசந்தசேனை மடியும் காட்சியிலும், புருஷோத்தமன் பத்மாவதியிடம் விடைபெற்றுச் செல்லும் காட்சியிலும், யுத்த காட்சிகளிலும், இவர் தனக்குள்ள படமெடுக்கும் திறத்தை நன்றாய்க்காட்டியுள்ளார். ஆயினும் சங்கிலி யறுக்கும் காட்சியை மாத்திரம் இவர் சரியாக எடுக்கவில்லை யென்பது என் அபிப்பிராயம். அதைப்பற்றி பிறகு எழுதுகிறேன். இவர் மாத்திரம், முதலிலிருந்து டைரெக்ட் செய்திருப்பாரானால், இப்பேசும்படம், இரண்டு மாதத்திற்குள் முடிந்து, செலவும் அதிகமில்லாமல், பார்ப்பவர் மனதை கவர்ந்து, முதலாளிகளுக்கும் நல்ல லாபத்தைக் கொடுத்திருக்கும், என்பது என் அபிப்பிராயம்.

சங்கிலியறுக்கும் காட்சியானது சரியாக எடுக்கப்பட வில்லை என்று நான் மேலே கூறியதற்கு இனி காரணம் சொல்லுகிறேன்.

மனோஹரன் கதையில் இக்காட்சிதான் மிகவும் முக்கியமான காட்சி; இதில் வீர ரசமும் சோக ரசமும் நிறைந்திருக்கிறதென்பது இக்கதையைப் படித்தவர்களுக் கும், நாடக ரூபமாய்ப் பார்த்தவர்களுக்கும், நன்றாய்த் தெரியும். இந்நாடகத்தில் நான் மனோஹரனாக நடித்து பெயர்பெற்றதெல்லாம் ஏறக்குறைய இக்காட்சியில் நடித்த திறத்தினாலேயே யென்று சொல்லவேண்டும். சாதாரணமாக,

ஜீவனோபாயத்திற்காக நாடகம் நடிப்பவர்கள், இக்கதையைப் போடும் போதெல்லாம், பெரும்பாலரான ஜனங்கள் இக்காட்சி எப்பொழுது வருகிறதென காத்திருந்து, இக்காட்சி முடியும் வரையில் பார்த்து விட்டு, நாடகசாலையை விட்டுப் போய் விடுவார்கள். இக்காட்சியின் பிரா தான்யம் எங்கள் இரண்டாவது டைரெக்டருக்கு எக்காரணத்தினாலோ மன்தில் நன்றாய்ப் படவில்லை போலும்; இக்காட்சியைப் படம் எடுக்கவேண்டிய தினம், மனோஹரன் வேஷதாரியை, இரண்டு மெல்லிய சங்கிலிகளை மார்பில் கோர்த்து, பக்கத்தில் அவரைப்பிடித்துக்கொள்ளவும் சேவகர்களின்றி, புருஷோத்தமன் தர்பாருக்கு எதிரில் நிறுத்திவைத்தார்! ஏதோசிறு விலங்கில் பூட்டப் பட்டகைதியைப் போல் தோன்றினான் மனோஹரன். இதைக் கண்டதும் என் பக்கத்திலிருந்த நடிகர்களும் நடிகைகளும், இதென்ன இப்படி ஆபாசமாயிருக்கிறதேயென உரக்கப் பேசினார்கள். மனோஹரன் வேடம் பூண்டவரும் என்னிடம் வந்து முறையிட்டனர். இப்படி நடித்தால் நான் இந்த நாடகத்தில் பெற்ற பெயர் போகுமென்று எனக்கும் மனம் தாளவில்லை. இக்காட்சி கெட்டு போனால் படமே கெட்டுப் போகுமே யென்று வருந்தினேன். உடனே முதலாளிகளில் ஒருவரை அழைத்து, இக்காட்சியில் இப்படி படம் எடுக்கக் கூடாது, இதுசரியல்ல, இது மிகவும் முக்கியமான காட்சி இக் கதையிலேயே, இது கெட்டால் உங்கள் படமே சோபிக்காது, என்று கூறி, இதை இப்படி இப்படி எடுக்க வேண்டுமென்று விவரமாய்க் கூறினேன், அதன் பேரில் அவரும் நான் சொன்னது சரியென்று ஒப்புக்கொண்ட போதிலும் டைரெக்டரிடம் இதைக் கூற பயந்தவராய், ''நீங்களே அவரிடம் போய்ச் சொல்லுங்கள்'' என்று என்னை வேண்டினார். இவ்விஷயத்தில் நாம் பிரவேசிக்கக் கூடாது என்று நான் தீர்மானித்திருந்த போதிலும், ''சரி, நமது அபிப்பிராயத்தை சொல்லிப் பார்ப்போம், அதை அவர் எடுத்துக்கொள்ளாவிட்டால் அவர் பாடு!'' என்று யோசித்து, டைரெக்டரிடம் போய்,-ஆங்கிலத்தில்-''நான் உங்கள் வேலையில் என் தலையை நுழைத்துக்கொள்கிறேன் என்று எண்ண வேண்டாம். இக்கதை இதுவரையில் சென்னை ராஜதானியில் ஆயிரம் முறைக்குமேல் ஆடப்பட்டிருக்கிறது,

இம்மாதிரியாக இக்காட்சியை ஒருவரும் ஆடினதில்லை. பிறகு நாடகக் கதையைப் பார்த்தவர்களெல்லாம், இது என்ன இப்படி யிருக்கிறதே என்று குறை கூறுவார்கள். இந்த வேடத்தை நானும் 50 முறை பூண்டிருக்கிறேன். இக்காட்சியில் மனோஹரன் வேறு மாதிரி நடிக்க வேண்டும்'' என்று நயமாய்க் கூறினேன். அவர் சற்று கோபம் கொண்டு ''ஆனால் இதை எப்படி நடிக்க வேண்டுமோ அப்படி நடித்துக் காட்டுங்கள் பார்க்கலாம்!'' என்று சொன்னார். உடனே, மனோஹரனுக்கு பூட்டியிருந்த சிறு (நாய்) சங்கிலியை எடுத்து எறிந்து விட்டு, ஸ்டுடியோவில், ஊஞ்சல் சீனுக்காக வைத்திருந்த நான்கு பெரிய இரும்புச் சங்கிலிகளைக் கொண்டு வரச்சொல்லி, அவைகளால் மனோகஹரனைக் கட்டி, அவற்றின் முனைகளை நான்கு ஜவான்களைக்கொண்டு பிடித்துக்கொள்ளச் செய்தேன். இதைக் கண்டதும், ஓகோ இதில் ஏதோ இருக்கிறதெனக் கண்டவராயினும், அவ்வளவு எளிதில் விட்டுக்கொடுக்கக் கூடாதென்று நினைத்தனராய், ''ஆனால் இதை எப்படி அறுப்பது?'' என்று கேட்டார். அதன் பேரில், புருஷோத்தம ராஜன் 'நீ என் மகனா?' என்று மனோஹரனைக் கேட்கும் பொழுது, கோபாவேசத்துடன் அச்சங்கிலிகளையெல்லாம் ஒரு ஜிம்பலில் அறுப்பதுபோல், அறுத்து கீழே தெறித்து விழும்படியாக, நான் நடிக்கும் போதெல்லாம் செய்த சூழ்ச்சியை, நடித்துக் காண்பித்தேன். இருந்தவர்களெல்லாம் இது தான் சரியென்று பேசிக்கொள்ள, அதன் பேரில் எங்கள் டைரெக்டர் ''ஆமாம் இதை முன்பே நான் அறிந்திருந்தால் வேறு மாதிரி ஏற்பாடுகள் செய்திருப்பேன். இப்பொழுது, அதையெல்லாம் செய்வதற்கு அவகாசமில்லை,'' என்று என்னுடன் கூறி, மனோஹரனை ஒருவிதமாக நடிக்கச் செய்து இக்காட்சியைப்படமெடுத்தார்.

அன்றியும் இங்கு மனோஹரன் வீரா வேசங்கொண்டு பேசும் வார்த்தைகள், ஆதியில் நான் புஸ்தகத்தை அச்சிட்ட பொழுது சுமாராக 100 வரிகள் இருந்தன. பிறகு நடிக்கும் பொழுது, அதைக் குறைத்து 50 அல்லது 60 வரிகளாக்கினேன். பம்பாயில் டைரெக்டர் அவ்வரிகளின் மகிமை அறியாததினாலோ, எக்காரணத்தினாலோ, நான்கு ஐந்து வரிகளாகக் குறுக்கினர்! இதையறிந்து மனோகரன் ஆக்டர்

என்னிடம் வந்து முன்பே முறையிட்டிருந்தனர்; இதைக் கேட்டவுடன் "என்னடா இது, ஒவ்வொரு விஷயத்திலும் டைரெக்டருடன் சச்சர விடுவதா?" என்று கவலைப்பட்ட வனாயினும், எனது நண்பர் செல்லம் அவர்கள் வற்புறுத்துதலுக்கிசைந்து, இதைப்பற்றி டைரெக்டரிடம் பேசினேன். அவர் முதலில் அவ்வளவு நிகளமாகக் கூடவே கூடாதென்று கூறியபோதிலும், கடைசியில் சுமார் 20, 25 வரிகளாவது பேச இடங் கொடுத்தார்! இதன் பேரில் தன் எண்ணப்படியே பேசி நடிப்பதற்கில்லையே யென்று செல்லம், மனம் தளர்ந்தவராய், முக்கியமான இக்காட்சியில் ஏதோ ஒருவாராய்த்தான் நடித்தனர் என்று நான் கூற வேண்டும்.

மனோஹரன் நாடகமானது சென்னை ராஜதானியில் நடிக்கப்படும் போதெல்லாம் இக்காட்சியைப் பார்க்கும் ஜனங்கள் எவ்வளவு குதூகலத்துடன் கவனித்து களிப்புறு கின்றனர் என்பதை இப்புதிய டைரெக்டர் பார்த்தனு பவித்திருப்பாராயின், இக்காட்சியில் மனோஹரன் வசனத்தை யும் நடிப்பையும் மழுங்கச் செய்திரார் என்பது திண்ணம். இது புத்திசாலியான இந்த இரண்டாவது டைரெக்டருடைய குற்றமன்று, அவர் தமிழ் அறியாக் குறையின் பலனேயாம்.

இக்காட்சியில் இந்த டைரெக்டருக்கும் எனக்கும் நடந்த ஒரு சிறு வாக்குவாதத்தை இங்கு எழுத வேண்டியவனாயி ருக்கிறேன். இக்காட்சியில், மனோஹரன் தன் தகப்பனாரின் தலையை வெட்ட வாளை ஓங்கும் தருணத்தில், பத்மாவதி திடீரென்று விரைந்து வந்து, அதைத் தடுக்கிறாள். நாடகத்தில் தன் முகம் தன் கணவனுக்கும் தெரியக்கூடாதென்று முக்காடிட்டுக் கொண்டு வந்த பத்மாவதியின் முக்காடு, அவள் வந்த வேகத்தில் விலகுவதாகவும், 18 வருடங் களுக்கப்பால், புருஷோத்தமன் அன்றுதான் அவள் முகத்தைப் பார்க்க நேரிடுகிறதெனவும் கண்டிருக்கிறது. இதைப் படம் பிடிக்க நேரிட்ட சமயம், புதிய டைரெக்டர், இது அசாத்தியமான காரியம், முக்காடு தானாக விழச் செய்ய முடியாதென்று ஆட்சேபித்தார். அதன் பேரில் அப்படித் தான் இக்காட்சி அநேகதரம் நடிகர்களால் நடிக்கப் பட்டிருக்கிறதெனச் சொல்லவேண்டி வந்தது. இதைக் கேட்டு

அவர் கோபங் கொண்டு "நான் இருபத்தைந்து வருடங்களாக ஆக்டர் ஆக யிருக்கிறேன் எனக்கு இவர், இதைக் கற்றுக் கொடுக்கப்போகிறாரோ?" என்று இந்துஸ்தானியில் தன் சிநேகிதர்களுக்குச் சொன்னார். இந்துஸ்தானி பாஷை கொஞ்சம் நான் கற்றவன் என்பதை அவர் அறியவில்லை; உடனே நான் என் கோபத்தை அடக்கிக்கொண்டு, ஆங்கிலத்தில் அவரிடம், "நீங்கள் 25 வருடம் ஆக்டராக இருந்தது உண்மையாயிருக்கலாம், நான் 44 வருடங்களுக்கு மேல் ஆக்டராயிருந்திருக்கிறேன், இது எப்படி முடியும் என்று செய்து காட்டச் சொன்னால் செய்யச் சித்தமாயிருக்கிறேன்" என்றேன். "ஆனால் நீர் செய்து காட்டும் பார்ப்போம்" என்றார். "அப்படிக் கேட்பதானால், ஆகட்டும்" என்று சொல்லி, பத்மாவதிக்கு ஏற்படுத்தியிருந்த முக்காடு பட்டாடையை எடுத்து நான் முக்காடிட்டுக் கொண்டு, வேகமாய் வந்து மனோஹரன் கையைத் தடுக்கும் பொழுது, அம்முக்காடு அகஸ்மாத்தாய் விழுவது போல் விழச்செய்தேன். இது எனக்கு ஒரு கஷ்டமாயில்லை; பலதரம் என்னுடன் பத்மாவதியாக நடித்த ஆக்டர்களுக்கு இதன் சூட்சமத்தை கற்பித்திருந்த படியால் எனக்கு சுலபமாயிருந்தது. இதன் மீது மனம் பொறாதவராய் "நீங்கள் செய்யலாம், பத்மாவதி நடிகையைச் செய்து காட்டச் சொல்லுங்கள் பார்க்கலாம்" என்றார். அப்படியே ஆகட்டும் என்று சொல்லி, பத்மாவதியாக நடித்த சாரதாம்பாளுக்கு நான் செய்தபடி செய்யும்படிச் சொன்னேன். அந்தம்மாளும் சூட்சமத்தை யறிந்து அப்படியே செய்யவே, டைரெக்டருக்கு கோபம் அதிகரித்தது. "ஆனால், இதை நீங்களே டைரெக்ட் செய்யுங்கள்!" என்று இரைந்து மொழிந்துவிட்டு ஒருபுறம் போய் உட்கார்ந்தார். நான் அதற்கு "எனக்கு டைரெக்ட் செய்யத் தெரியாது என்று எண்ண வேண்டாம்; முன்பே கல்கத்தாவில் ஒரு தமிழ் பேசும் படத்தை நான் டைரெக்ட் செய்திருக்கிறேன். நான் புருஷோத்தமனாக நடித்துக் கொண்டே இக்கதையை டைரெக்ட் செய்வதென்றால், வயது முதிர்ந்த எனக்கு கஷ்டமாயிருக்கிறதென்றே முதலாளிகள் வேண்டுகோளுக்கு நான் இணங்கவில்லை" என்று நானும் கொஞ்சம் கோபத்துடன் மொழிந்தேன். அதன்பேரில், அங்கிருந்த

முதலாளிகள், இருவரையும் சமாதானப் படுத்தினர். அது வரையில், நான் நாடக. கர்த்தாவென்பதை அவர் அறிந்திருந்தனரே யொழிய நான் ஏதோ கொஞ்சம் பெயர் பெற்ற நடிகன் என்பதை அப்பொழுதுதான் அவருக்கு என் நண்பர்கள் தெரியப்படுத்தினர். அது முதல் என் நடிப்பைப் பற்றி என் இச்சைப்படி செய்ய விட்டனர். பிறகு அன்று நடந்ததை மறந்து இருவர்களும் சிநேகிதர்கள் ஆனோம் என்றே சொல்ல வேண்டும்.

இந்த இரண்டாவது டைரெக்டர் டிசம்பர் மாதம் 20 தேதிக்குள், முதல் டைரெக்டர் இரண்டு மாதமாக எடுத்ததைவிட, இரண்டு பங்கு அதிகம் படம் எடுத்தார்; விரைவாயெடுத்தது மன்றி, மிகவும் புத்தி சாதுர்யத்துடன் எடுத்தார். அன்றியும், இவர் ஒவ்வொரு நடிகருக்கும். நடிகைக்கும் இப்படி இப்படி நடிக்க வேண்டுமென்று அநேக இடங்களில் மிகவும் புத்தி சாதுர்யமாகக் கற்பித்தார்.

இவர் எடுத்த பேசும் படத்தில் ஒரு முக்கியமான காட்சி, புருஷோத்தமன் பத்மாவதியிடம் திரைக்கு வெளியிலிருந்து விடைபெற்று, யுத்தத்திற்குப் போகும் காட்சியாம். இதை மிகவும் கஷ்டப்பட்டு ஏற்பாடு செய்து, மிகவும் விமரிசையாக எடுத்தார் என்று நான் கூறவேண்டும். புருஷோத்தமன் திரையைக் கிழித்து அதன் வழியாக நீட்டப்பட்ட பத்மாவதியின் கரத்திற்கு முத்தமிடும் ஒரு சந்தர்ப்பத்திற்கு,பதினொன்று ஷாட்டுகள் அதிக புத்தி சாதுர்யமாய் எடுத்தார். மற்ற பாகங்களையும் நடிகர்களுக்கு அதிக கஷ்டம் கொடுக்காமலும், காலவிரய மில்லாமலும், பிலிம்கள் அதிகமாக வியர்த்தமாகாமலும் எடுத்தார். இவ் விஷயங்களில் மற்ற டைரெக்டர்கள் இவரிடமிருந்து பல விஷயங்கள் கற்கக்கூடும். ஸ்தூல சரீர முடையவராயிருந்த போதிலும் தன் தேக சிரமத்தைப் பாராமல் உழைத்து வந்தார்.

யுத்தக் காட்சிகள் தவிர ஏறக்குறைய நான் வரவேண்டிய காட்சிகளெல்லாம் டிசம்பர் மாதம் 23 ஆம் தேதிக்குள், எடுக்கப்பட்டன. ஆகவே நான் கோரியபடி முதலாளிகள் என்னை சென்னைக்கு 23 ஆம் தேதி அனுப்பினர். பீபில்ஸ்பார்க் சவுத் இண்டியன் அசோசியேஷன் நடத்தும் பார்க்பேர் (Park-Fair) வேடிக்கைக்காக, அந்த சொசைட்டியின்

ஒரு வைஸ்பிரசிடெண்டாய் நான் இருந்தபடியால், இங்கு 24 ஆம் தேதி வரவேண்டியதாயிற்று. இங்கு 10 நாள் தங்கியிருந்து, மறுபடியும் பம்பாய் போய்ச் சேர்ந்தேன். இதற்குள்ளாக நான் வராத சில மிகுதியான காட்சிகளை யெல்லாம், பூர்த்தி செய்திருந்தனர். நான் திரும்பிப் போன பிறகு யுத்த காட்சிகள் எடுக்கப்பட்டன.

இந்தியாவில் பேசும் படங்களில் எடுக்கப்பட்ட எல்லா யுத்தக் காட்சிகளை விட, இக்கதையில் எங்கள் இரண்டாவது டைரெக்டர், காபூலி சாயபு அவர்கள் எடுத்தவையே மிகவும் மேலானவை என்பது என் சொந்த அபிப்பிராயம்.

பம்பாய்க்கு சில மயிலருகாமையில் மாஹிம் எனும் ஓர் சிற்றூரில், ஒரு சிறு கோட்டையிருக்கிறது; இது மஹாராஷ்டிரர்களால் கட்டப்பட்டதெனத் தோன்றுகிறது. இது கொஞ்சம் பாழடைந்திருந்த போதிலும், பார்வைக்கு அழகா யிருக்கிறது. முக்கியமாக ஒரு புறம் மதில் சுவர் சமுத்திரக் கரையோரம் இருக்கிறது. ஒரு தினம் இதைப் போய்ப் பார்த்து இது தக்க இடம் என்று எல்லோருமாகத் தீர்மானித்தோம். யுத்தம் செய்ய வேண்டிய சேவகர்களுக்கெல்லாம் ஆடைகள் சித்தமானவுடன், கவர்ன்மென்ட் உத்திரவைப் பெற்று, ஒரு நாள் இங்கு யுத்தக் காட்சிகளை யெல்லாம் இக்கோட்டையிலேயே எடுக்கத் தீர்மானித்தோம். அதிகாலையில் எழுந்து, வேடம் பூண்டு, மோடார் கார்களில் அவ்விடம் போய்ச் சேர்ந்தோம். வேடத்துடன் திறந்திருக்கும் மோட்டார் வண்டியில் பல மயில் தூரம் போவதென்றால் எனக்குக் கொஞ்சம் சங்கோசமாய்த்தானிருந்தது. அப்படி சென்னையில் செய்திருப்பேனாயின் ஜனக் கூட்டமானது பரிஹாசத்துடன் பின் தொடர்ந்திருக்கும்; பம்பாயில் இது சாதாரணமாகிப் போனபடியால், இதை அதிகமாகக் கவனிப் பாரேயில்லை! சண்டை செய்ய வேண்டிய நூற்றுக் கணக்கான நடிகர்கள் முன்பே அங்கு வேடம் பூண்டு வந்து சேர்ந்திருந்தனர். எட்டு மணிக்கெல்லாம் ஷூடிங் ஆரம்பித்தார்கள். இதில் முக்கியமாக நான் எடுத்துக் கூறவேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு. சமுத்திரக் கரையோரம் அக் கோட்டை யிருந்தபடியால், எங்கள் காபூலி சாயபு டைரெக்டர், மிகுந்த புத்தி சாதுர்யமாய் கதையைச் சிறிது மாற்றி, சோழ சைனியங்கள் கப்பல்களின் மீது வந்து அங்கு

இறங்குவதாக ஏற்படுத்தி, அங்கிருந்த கப்பல்களின் மீது சைனியங்களையும் எங்களையும் ஏற்றி, அக் கோட்டையைத் தாக்குவது போல் ஏற்பாடு செய்து, படம் பிடித்தார்; இது மிகவும் மெச்சத்தக்கதாம். சைனியங் களெல்லாம் தண்ணீரில் குதித்து நீந்திக்கொண்டு போய்க் கோட்டையைத் தாக்குவது மிகவும் அழகாக எடுக்கப் பட்டது. பிறகு இப்பேசும் படத்தைப் பார்த்தவர்களெல்லாம் இந்த பாகத்தை மிகவும் புகழ்ந்தனர் என்று கூறுவது மிகையாகாது. இதற்காக எங்கள் இரண்டாவது டைரெக்டருக்கு என் மனமார்ந்த வந்தனத்தை அளிக்க வேண்டியவனாயிருக்கிறேன். முக்கியமாக கதையின் போக்கை மாற்றாது, இக்காட்சியை அழகுறச் செய்தது சிலாகிக்கத் தக்கது. இவ்வாறு கதையின் போக்கை மாற்றாது, கதையை ஆதியோடந்தமாக முழுவதும் ஒட்டி மாற்றியி ருந்தால், படம் மிகுந்த நற்பெயரெடுத்திருக்கும் என்பது என் துணிவு. கதையின் போக்கைத் தழுவாது மாற்றிய ஒரு சந்தர்ப்பத்தை எடுத்து எழுதி, இவ்விரண்டின் தாரதம் யத்தை இதைப் படிப்பவர்களே தீர்மானிக்கும்படி விடுகிறேன். இச்சண்டையில் மனோஹரன் மாறுவேடம் பூண்டு, தன் தகப்பனுக்கு உதவி செய்து அவரைக் காப்பாற்றியதாக கதை; இதை மாற்றி, இத்தொழிலை சத்யசீல ருக்குக் கொடுத்தார், எங்கள் டைரெக்டர்! - என் வார்த்தை யைக் கேளாமல். இதற்கு முக்கிய காரணம் சத்யசீலர் வேஷம் பூண்டவர் 'சாண்டோ'' என்று பெயர் பெற்ற நான் முன்பு கூறிய பலசாலியான ஆக்டர் என்பதேயாம். தென் இந்தியாவில் தமிழ் நாட்டில் இக்காட்சி காட்டப்பட்ட பொழு தெல்லாம் கதையை முன்பே அறிந்திருந்த பலர், இக் குறையைப் பற்றிப் பேசினர், என்னையும் கேட்டனர்; இதற்கு நான் பதில் கூறியதெல்லாம், ''இது என் அனுமதியின்றி செய்யப்பட்டது, இதற்கு நான் உத்தரவாத மல்ல,'' என்பதேயாம்.

இச்சண்டையில் முக்கியமான ஆக்டர்களுக்கெல்லாம் காயம் உண்மையில் பட்டது! எனக்கும் நான்கைந்து காயங்கள் பட்டன! உடனே டிஞ்சர் ஆப் அயொடீன் (Tincture of Iodine) தயாராக வைத்திருந்து எல்லோருக்கும் காயத்தின் மீது பூசும்படிச் செய்தேன். இப்படிப்பட்ட

சந்தர்ப்பங்களில் நடிக்கும் ஆக்டர்களும், முதலாளிகளும் டைரெக்டர்களும் இதை முக்கியமாகக் கவனிப்பார்களாக. சாதார்ணமாக இப்படிப்பட்ட சண்டைகளில் உபயோகிக்கப் படும் கத்திகள் முதலியன, பழையனவும் துருப்பிடித் தனவாயுமிருக்கும். எவ்வளவுதான் அவைகளைத் துலக்கிய போதிலும், அத்துரு அவைகளை விட்டு முற்றிலும் அகலாது; இப்படிப்பட்ட கத்திகளினால் ஏதாவது காயம் ஏற்பட்டால், பிறகு பிளட் பாய்சனிங் (Blood poisoning) உண்டானாலும் உண்டாகும்; அக்கெடுதி உண்டான பின் அதற்கு சிகிச்சை தேடுவது அரிதாம்; ஆகையால் அது உண்டாகாமற்படி காத்துக் கொள்வதே உசிதமாம்; இதற்காக டிஞ்சர் ஆப் அயொடீன் முதலிய ஏதாவது டிஸ்இன்பெக் டென்ட் (Disinfectant) உடனே காயத்தின் பேரில் பூசுவது மிகவும் அவசியமாம்.

சண்டைக் காட்சிகளெல்லாம் எடுப்பதற்கு சாயங்காலம் 6 மணியாயிற்று! நான் நடிக்க வேண்டிய பாகங்களெல்லாம் முடிந்தவுடன் எனக்கு மிகவும் களைப்பாயிருந்தது; ஆயினும் அச்சிரமத்தை நான் கவனிக்கவில்லை. எங்கள் டைரைக்டர் இந்த வயதான ஆக்டருக்கு சண்டை செய்ய என்ன தெரியும் என்று சந்தேகப்பட்டுக் கொண்டிருந் தனராம்; எதற்கும் பார்க்கலாம் என்று என்னை வாள் யுத்தம் செய்யும்படி கேட்டனராம். நான் சிறுவயதில், சிலம்பம் பழகி இருந்தபடியால் இதைக் கஷ்டமின்றிச் செய்தேன்; அதன் மீது அவர் ஆச்சரியப்பட்டு, மற்றெல்லோரையும் விட இந்தக் கிழவர் சண்டை செய்வது தான் மிகவும் நன்றாயிருக்கிற தெனக் கூறி, நான்கைந்து முறை நான் சண்டை போடுவது போல் படம் பிடித்தனர். இதை அன்றிரவு எல்லோரும் வீட்டுக்கு வந்த பிறகு எங்கள் முதலாளிகள் என்னிடம் தெரிவித்தனர்.

மேற்குறித்த காட்சிகள் எடுத்தானவுடன் எடிடிங் (Editing). வேலை தவிர மற்ற வேலையெல்லாம் முடிந்ததெனவே கூற வேண்டும். ஆகவே இரண்டொரு நாளைக்குள் பம்பாயில் என் வேலையெல்லாம் முடித்துக் கொண்டு சென்னை திரும்பினேன் - ஈசன் கருணையினால் ஏதோ எடுத்த வேலையை ஒருவாறு முடித்தோமே என்னும் சந்தோஷத்துடன்!

1936 ஆம் வருடம் மார்ச்சு மாதம் 4 ஆம் தேதியில் ''மனோஹரா'' பேசும் படத்திற்கு கோயமுத்தூரில் திறப்பு விழா வைத்துக் கொண்டனர். அதற்காக முதலாளிகள் என்னை கோயமுத்தூருக்கு வரும்படி கேட்க அப்படியே அங்கு போயிருந்தேன். அன்றைத் தினம் ம-ள-ள-ஸ்ரீ திவான்பஹதூர் ரத்தினசபாபதி முதலியார் அவர்கள் தலைமையின் கீழ் திறப்பு விழா நடந்தது. பேசும் படக் காட்சி முடிந்தவுடன், முதலியார் அவர்களும், கோயமுத்தூரில் மாஜி டிஸ்டிரிக்ட் ஜட்ஜாயிருந்த சங்கர ஐயர் அவர்களும், தற்காலம் சென்னை கவர்ன்மென்டார் மந்திரிகளில் ஒருவராயிருக்கும் திருவாளர் ராமநாதன் அவர்களும், இன்னும் இரண்டொருவர்களும் அப்படத்தையும் அதில் நான் நடித்ததையும் பற்றி புகழ்ந்து பேசினர். அச்சமயம் பட முதலாளிகள் எனக்கு ஒரு பெரிய வெள்ளிக் கோப்பையும் (Silver Cup) மைக் கூடுகள் வைக்கும் பாத்திரமும் (Ink Stand) என்னை கௌரவித்துக் கொடுத்தனர். நான் நடித்த பேசும் படத்தை இதுதான் முதன் முறை முற்றிலும் நான் பார்த்தது; இதற்கு முன்பாகத் துண்டு துண்டுகளாக பம்பாயில் எனக்குக் காண்பித்த போதிலும், முற்றிலும் ஒரே விசையாக நான் இதுவரையில் பார்த்ததில்லை. இது எனக்கு ஒரு விதத்தில் சந்தோஷத்தைக் கொடுத்த போதிலும், கதையைப் பல இடங்களில் மாற்றியிருப்பதால் சாதாரண ஜனங்களுக்கு இது திருப்தி அளிப்பது கடினம் என்னும் எண்ணம் மாத்திரம் என்னை விட்டகலவில்லை.

நான் நினைத்தவண்ணமே இதைப் பார்த்த பலர், இவ்விடத்திலும் பிறகு சென்னையிலும், கதையை என்ன இப்படி மாற்றிவிட்டிருக்கிறார்களே, என்று குறை கூறினர். என் நண்பர்கள் ''என்ன இப்படி இக்கதையை மாற்றி விட்டாயே?'' என்று பலர் கேட்டனர். எனக்குப் பின்னால், சிலர் கதையை இவ்வாறு மாற்றியதற்கு நான்தான் உத்தரவாதம் என்று கூறியதாகக் கேள்விப்பட்டேன். அவ்வாறு எண்ணங் கொண்டவர்களுக்கெல்லாம் பதில் கூறவே பம்பாயில் நடந்த பல விஷயங்களை விசிதமாக மேலே எழுதியுள்ளேன். இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர் களாவது, இதற்கு நான் கொஞ்சமேனும் உத்தரவாதமல்ல என்று அறிவார்களாக! நான் புருஷோத்தமனாகப்

பேசியதற்கும், நடித்ததற்கும் நான் உத்தரவாதமே யன்றி, மற்ற எந்த விஷயத்திற்கும் நான் உத்தரவாதமல்ல; நான் பேசிய வார்த்தைகள் கூட, டைரெக்டர்கள் கதையை மாற்றியபடி, நான் மாற்ற வேண்டியதாயிற்று. நான் அச்சடித்த, தென் இந்தியா மேடையில் இந்த நாற்பது வருடங்களாக நடிக்கப்பட்ட, மனோஹரன் புத்தகத்திலுள்ள வார்த்தைகளுக்கும், பேசும் படத்திலுள்ள வார்த்தை களுக்கும் நூற்றிற்கு 5 பங்கு சம்பந்தந் தானுண்டு! இது என் துர்அதிர்ஷ்டம்! நான் முதலாளிகளுக்கு இம்மனோஹர நாடகத்தை மூன்று வருடங்களுக்குப் பேசும் படக் காட்சியாக மாற்றும் உரிமையை விற்றபொழுது கதையை என் அனுமதியின்றி மாற்றலாகாது என்று நான் நிபந்தனை ஏற்படுத்திக் கொள்ளாதது என் தவறு என்று முன்பே கூறியுள்ளேன்; அத்தவறுக்கு தக்க பிராயச்சித்தம் கிடைத்தது. இதன் பிறகு நான், பேசும் படமாக மாற்ற, ''கள்வர் தலைவன்'' என்னும் எனது மற்றொரு நாடகத்தை, 3 வருடங்களுக்கு விற்ற பொழுது, இந்நிபந்தனையை ஸ்பஷ்டமாய்க் குறிப்பிட்டிருக்கிறேன். இதர நாடக ஆசிரியர்களும் இவ்வாறே செய்வார்களாக. ஒரு நாடகக் கதையை பேசும் படமாக மாற்றுவதென்றால், மேடையின் பேரில் நடிப்பது போலன்றி, சில விஷயங்களில் மாற்ற வேண்டியது நியாயம்தான். ஆயினும் அப்படிச் செய்வதில், கதையின் போக்கையும், சாராம்சங்களையும், நாடகப் பாத்திரங்களின் குணா குணங்களையும், மாற்றவே கூடாது. அன்றியும் முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டியது இன்னொன் றுண்டு; அதாவது, நாடகமேடையில் எந்தெந்த கட்டங்களில் ஜனங்கள், மிகவும் ரசமமைந்தன என்று களித்தனரோ, அந்த கட்டங்களை யெல்லாம் கொஞ்சமேனும் மாற்றக் கூடாதென்பதாம்; அவைகளில்லா விட்டால், என்ன அந்த முக்கியமான பாகங்களெல்லாம் காணோமே, என்று குறை கூறுவார்கள்; பேசும்படம் சோபிக்காது, ஆகவே இவ்விஷ யங்களை யெல்லாம், இனிமேலாவது, முதலாளிகளும், டைரெக்டர்களும், நடிகர்களும் கவனிப்பார்களாக.,

இம் மனோஹரன் பேசும் படம் பல வெளியூர்களிலும் காட்டப்பட்டது. இக்கதை நாடகமாக ஆடப்பட்டதைப் பாராதவர்களெல்லாம் இது நன்றாயிருக்கிறதென மெச்சினர்;

நாடக ரூபமாகப் பார்த்தவர்களெல்லாம், கதை முற்றிலும் மாற்றப்பட்டது என்று குறை கூறினர். இதைப்பற்றி பல இடங்களிலிருந்து எனக்கு நிருபங்கள் வந்திருக்கின்றன. படம் எடுக்கப்பட்ட தோரணையை மாத்திரம் கருதுங்கால், இது ஒரு மிக்க நல்ல படமே யென்று, இதைப் பார்த்த பல டைரெக்டர்களும் புகழ்ந்திருக்கின்றனர். ஆயினும் கதையை மாற்றினது தவறு என்று கண்டித்திருக்கின்றனர். அன்றியும் படக்காட்சியாக மாற்றியதில், கதைப் போக்கின் வேகம் (Tempo) குறைவென்று கூறியிருக்கின்றனர். அவர்கள் இவ்வாறு கூறியது சரியென்று நானும் ஒப்புக் கொள்ள வேண்டியவனே.

இப்பேசும் படமெடுத்த முதலாளிகளுக்கு நான் கொடுத்த தவணையாகிய மூன்று வருடங்கள் இவ்வருடம் ஆகஸ்டு மாதத்துடன் தீர்ந்து போய் விடுகிறது. மறுபடியும் இதைப் பேசும் படமாக எடுக்க வேண்டுமென்று எந்த முதலாளி களாவது முன் வருவார்களானால், அவர்களுக்கு நான் இதைத்தான் சொல்லுவேன். கதையின் போக்கை கொஞ்சமேனும் மாற்றாது, நாடகமாக ஆடும்பொழுது இதைப் பார்த்த ஜனங்களை சந்தோஷிக்கச் செய்த இடங்களை யெல்லாம் ஒன்றையும் விடாது, கதை செல்லும் வேகம் முதன் முதல் கடைசி வரையில் குறைவுபடாதபடி, பேசும் படமாக எடுத்துப் பாருங்கள், ஜனங்கள் எப்படி இதைக் கண்டு சந்தோஷிக்காமலிருக்கிறார்களோ பார்ப்போம், என்பேன். அன்றியும் மனோஹரன் வேடத்திற்கு பதினெட்டு முதல் இருபது வயது வரையிலுள்ள அழகிய திடகாத்திரமுள்ள வாலிபனான நடனையும், விஜையாள் வேடத்திற்கு 15 முதல் 18 வயது வரையிலுள்ள அழகிய பெண் மணியையும் தேர்ந்தெடுக்கும்படி கேட்டுக் கொள்வேன்.

★ ★ ★

நான்காவது அத்யாயம்

பேசும் படமாக எடுக்கப்பட்ட எனது மற்ற நாடகங்கள் முதலியன

எனது நாடகங்களுள் முதன் முதல் பேசும் படமாக எடுக்கப்பட்டது ''காலவ ரிஷி''யாம். இதைப் பேசும் படமாக எடுக்க வேண்டி சில வருடங்களுக்கு முன் எனது நண்பர் டி.சி. வடிவேலு நாயகர் என் உத்திரவைப் பெற்று பம்பாய்க்குப் போய் எடுத்தார். இதை நான் சென்னையில் பார்த்தபொழுது, சுபத்திரை பாத்திரம் நன்றாக நடித்ததுதான் என் மனதிற்குத் திருப்தியைத் தந்தது.

இதற்குப் பிறகு என் உத்தரவின் மீது நான் எழுதியுள்ள ''ரத்னாவளி'' நாடகமானது பேசும் படமாக்கப்பட்டது. இதில் ரத்தினாபாய் சரஸ்வதிபாய் சகோதரிகள், முக்கிய பாகங்களை எடுத்துக்கொண்டு நடித்தனர். இந்த படமெடுத்த முதலாளிகளுக்கு இப் படத்தினால் ஏராளமான லாபம் கிடைத்ததென அறிகிறேன். இதற்கு முக்கிய காரணம் என் கதைப் போக்கை அதிகமாக மாற்றாது, பெரும்பாலும் நாடகக் கதையைத் தழுவியே பேசும் படமெடுத்ததாம் என நினைக்க இடமுண்டு. இந்த ரத்னாவளி கதை, பழய சம்ஸ்கிருத நாடகக் கதையாயிருந்த போதிலும், அதில் நான் புதிதாகச் சில காட்சிகளை ஏற்படுத்தி யிருந்த படியாலும், 'பப்பரவாயன்' 'டமாரவாயன்' என்னும் இரண்டு ஹாஸ்ய பாத்திரங்களை புதிதாய் ஏற்படுத்தி யிருந்த படியாலும், இக் கதைக்காக, படம் எடுத்த முதலாளிகள், எனக்கு ரூபாய் 1000 ராயல்டி கொடுக்க வேண்டி வந்தது. பழைய கதையாயிருந்த போதிலும், அதைப் புதிய மாதிரியில் எழுதினாலும், அன்றியும் புதிய பாத்திரங்களை ஏற்படுத்தினாலும், அப்புது

மாதிரிப்படி படம் எடுப்பவர்கள், ஆசிரியருக்கு ராயல்டி கொடுத்துதான் தீரவேண்டுமென்பதை, படமெடுக்கும் முதலாளிகள் கவனிப்பார்களாக.

1935 ஆம் வருடம் நான் தஞ்சாவூருக்குப் போயிருந்த பொழுது, சேலம் பிலிம் கம்பெனியார் அங்கு வந்து என்னிடம் என் நாடகமாகிய "லீலாவதி-சுலோசனா" என்பதைப் பேசும் படமாக மாற்றும் உரிமையை, மூன்று வருட காலத்திற்கு, என்னிடமிருந்து ரூபாய் 5000 கொடுத்து வாங்கிக் கொண்டு போயினர். இதை விரைவிலேயே முடித்து சென்னையில் காட்டினர்; இவர்களும் கதையின் போக்கை மாற்றினர்; அதனால், நாடகமேடையில் இக்கதை சோபிப்பது போல் அவ்வளவு சினிமா திரையில் சோபிக்கவில்லை என்பது என் அபிப்பிராயம். இருந்த போதிலும் இம்முதலாளி களுக்கும் நல்ல லாபம் கிடைத்ததாக நான் அறிகிறேன்.

மேற்கண்ட வருஷத்திலேயே எனது "வேதாள உலகம்" என்னும் நாடகத்தை பேசும் படமாக மாற்றும் உரிமையை மூன்று வருட காலத்திற்கு சேலம் மிட்டாதாரர் ஒருவர் வாங்கிக் கொண்டனர். அதைப் படமாக எடுப்பதற்காக சென்ற வருடம், ஒருநாள் சென்னையில் ஆரம்ப விழா வைத்துக்கொண்ட போதிலும், இன்னும் ஒன்றும் நடக்கவில்லை. இன்னும் சில மாதங்களுக்குள் அந்த மூன்று வருட காலவரை யானது முடியப் போகிறது என்பதை அந்த முதலாளி கவனிப்பாராக. அவர் மேற்கண்ட தவணைக்குள் பேசும் படம் எடுக்காவிட்டால், பிறகு அந்த உரிமையை இழந்து விடுவார் என்பதையும் அறிவாராக.

1936 ஆம் வருடம் எனது "கள்வர் தலைவன்" என்னும் நாடகத்தைப் பேசும் படமாக்க பிரிமியர் சினிடோன் கம்பெனியார் ரூபாய் 2250க்கு மூன்று வருடங்களுக்கு ஒப்பந்தம் செய்து கொண்டனர். இச்சமயம் இவர்களிட மிருந்து, கதையின் போக்கை என் அனுமதியின்றி மாற்றக் கூடாது, என்று ஒப்பந்தம் வாங்கிக் கொண்டேன்; சூடுண்ட பூனை அடுப்பங்கரை ஏறாது என்னும் பழமொழி இச்சந்தர்ப்பத்தில் என் ஞாபகத்திற்கு வருகிறது; இப்பேசும் படம் சீக்கிரம் வெளியாகுமென்று நினைக்கிறேன்.

1938 ஆம் ஆண்டாகிய இவ்வருஷ முதலில், சென்னை ஜோதி பிக்சர்ஸ் (Jothi Pictures Co.,) கம்பெனியார் ராமலிங்கஸ்வாமிகளின் சரித்திரத்தை பேசும் படமாக எடுக்க வேண்டி, அதற்கு சினேரியோவுக்குத் தக்கபடி, கதையை நாடக ரூபமாக எழுதிக் கொடுக்கும்படி கேட்க, அதற் கிசைந்து அவ்வண்ணமே எழுதிக் கொடுத்திருக்கிறேன். கூடிய சீக்கிரத்தில் அவர்கள் அதைப் பேசும் படமாக எடுக்க முயற்சி செய்வதாகக் கேள்வி.

பேசும் படமெடுக்க விரும்பும் சில கம்பெனியார், எனது மற்ற நாடகங்களில் எவை பேசும் படமாக மாற்ற உபயோகப்படும் என்று என்னைப் பலர் கேட்டிருந்த படியால், அதைப்பற்றி என் அபிப்பிராயத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். புராணக் கதைகளைக் கருதுமிடத்து, நான் எழுதிய "புத்த அவதாரம்", "யயாதி", "ஊர்வசியின் சாபம்" முதலியன உபயோகப்படும் என்று நினைக்கிறேன். சமூகக் கதைகள் வேண்டுமென்றால், "விஜயரங்கம்," "பொன் விலங்குகள்," "பிராம்மணனும் சூத்திரனும்," "தாசிப்பெண்," "உத்தம பத்தினி" முதலியவைகளைக் குறிப்பேன். ஹாஸ்யக் கதைகள் வேண்டுமென்றால் "சபாபதி நான்கு பாகங்கள்," "சந்திரஹரி," "காதலர் கண்கள்," முதலியவைகளை எடுத்துக் கொள்ளலாம். ஷார்ட்ஸ் (Shorts) என்னும் சிறு கதைகளை விரும்பினால், "குறமகள்," "ரஜபுத்திரவீரன்," "சந்தையிற் கூட்டம்," "வைகுண்ட வைத்தியர்," "நற்குல தெய்வம்" முதலியவைகளை பேசும் படங்களாக மாற்றிக் கொள்ளலாம்; ரோமன்செஸ் (Romances) என்னும் பெரிய கதைகளை எடுப்பதானால் "இரண்டு நண்பர்கள்," "சத்ருஜித்," "பேயல்ல பெண்மணியே" முதலியவைகள் மிகவும் பயன்படுமென எண்ணுகிறேன். மேற் குறித்தவைகளன்றி, "பேசும் படப்பதிவிரதை" "கிழக்கும் - மேற்கும்" என்னும் இரண்டு புதிய கதைகளை சினிமாவுக்காகத் தயாரித்துக் கொண்டிருக்கிறேன். ஈஸ்வரன் கிருபையால் அவைகளைச் சீக்கிரம் முடிப்பேனென நினைக்கிறேன்.

1936 வருஷம் டிசம்பர் மாசம் கடைசியில் சென்னையில் இரண்டாவது அகில இந்திய சினிமா மஹாநாடு கூட்டப்பட்ட பொழுது என்னை வரவேற்பு சங்கத்தின் அக்கிராசனாதி பதியாகக் கோரினர்; அதை வகித்து, சினிமாக்களின் தற்கால

நிலைமையைப் பற்றியும் அவைகளை எவ்விதம் சீர்திருத்த வேண்டுமென்பதைப் பற்றியும் என் அபிப்பிராயங்களை ஆங்கிலத்தில் பிரசங்க மூலமாகத் தெரிவித்தேன்; எனது சில நண்பர்கள் இதைத் தமிழில் அச்சிட வேண்டுமென்று கேட்டனர்; அதற்குப் பதிலாக என் அபிப்பிராயங்களை யெல்லாம் சேர்த்து ''தமிழ் பேசும் படக்காட்சிகள்'' என்னும் ஒரு சிறு நூலை அச்சிட்டிருக்கிறேன், மறுவருடமாகிய 1937 ஆம் ஆண்டில்.

1937 ஆண்டின் கடைசியில் சுயராஜ்ய கட்சியைச் சார்ந்த மந்திரிகள் என்னை பேசும் படக் காட்சிகளின் மேற்பார்வை போர்டில் ஒரு சென்சாராக (Censor) நியமித்தனர். இதில் ஒரு வேடிக்கை யென்ன வென்றால் நான் மேற்பார்வையிட்ட முதல் தமிழ்ப் படத்தையே கண்டனம் செய்ய வேண்டி வந்தது!

சென்ற மூன்று வருடங்களாக சென்னை பிலிம் லீக்கில் (Film League) நான் ஒரு உதவி அக்கிராசனாதிபதியாய் நியமிக்கப்பட்டு, அச்சபையார் வருடா வருடம் ஏற்படுத்தும் பிலிம் தேர்தலில், (Film Ballot) ஒரு ஜட்ஜாக இருந்து வருகிறேன்.

★ ★ ★

ஐந்தாவது அத்யாயம்

தமிழ் பேசும் படங்களில் நடிப்பு அம்சம்

கடைசியாக மேற்கண்ட தலைப்பெயருடன் சுதேச மித்திரன் பத்திரிகையில் சென்ற வருஷம் நான் எழுதிய ஒரு சிறு வியாசத்தை இங்கு அச்சிட்டு இச்சிறு புத்தகத்தை முடிக்கிறேன்.

பேசும் படங்கள் நமது தேசத்தில் தோன்றி சுமார் பத்து வருடங்களாகின்றன என்று கூறலாம். இப்பத்து வருடங் களாக அவை நமது நாடெங்கும் பரவி யிருக்கின்றன என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை; அமெரிக்கா, ஐரோப்பா கண்டங்களில், அவை மிகவும் அபிவிருத்தியடைந் திருக்கின்றன என்பது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே. அக்கண்டங்களில் சினிமா இல்லாத சிற்றூரே கிடையாது என்றே கூறவேண்டும். நமது தேசத்திலும் பம்பாய், கல்கத்தா, லாகூர், பூனா, கொல்ஹாபூர், சென்னை முதலிய பட்டணங்களில் பல ஸ்டுடியோக்கள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன. நமது சென்னை ராஜதானியைக் கருதுமிடத்து, கோய முத்தூர், சேலம், மதுரை, பெங்களூர், திருச்சிராப்பள்ளி முதலிய இடங்களில் ஸ்டுடியோக்கள் கிளம்பிவிட்டன. அன்றியும் படக்காட்சிகளைக் காட்டும் சினிமா சாலைகள் தமிழ்நாட்டில் மாத்திரம் ஏறக்குறைய 250 இருக்கின்றன. இவைகளெல்லாம் பல்லாயிரக் கணக்கான ஜனங்களுக்கு ஜீவனோபாயம் கொடுக்கின்றன என்பதற்குச் சந்தேக மில்லை. பேசும் படங்களைக் கதையாகக் கருதினாலும் சரி, தொழிலாகக் கருதினாலும் சரி, ஜனங்களுக்கு அவைகள் மிகவும் நன்மை பயக்குகின்றன என்பதற்கு ஐயமில்லை.

இன்னும் சில வருடங்களுக்குள் தேசமெங்கும் பரவி, சினிமா இல்லாத சிறிய கிராமமும் கிடையாது என்று சொல்லும் படியாக ஆகிவிடும், என்று ஆட்சேபனையின்றிச் சொல்லிவிடலாம்.

ஆகவே பொதுஜனங்களுக்கு அறிவையும் புகட்டி சந்தோஷத்தையும் தரும் இத்தகைய பேசும் படங்களை கூடிய சீக்கிரத்தில் அபிவிருத்திக்குக் கொண்டு வர வேண்டியது நமது நாட்டு நன்மையைக் கோரும் நமக்கெல்லாம் ஓர் பெருங் கடமையாகும்.

ஒன்றை முன்னேற்றத்திற்குக் கொண்டு வரவேண்டு மென்றால், அதில் தற்காலம் என்ன குறைகள் இருக்கின்றன என்று ஆராய்ந்து, பிறகு அக்குறைகளை எப்படி கடிதினில் நீக்கலாம் என்று கருத வேண்டும். இந்த வகையில் நமது இந்திய பேசும் படங்களில் தற்காலம் என்ன குறைகள் இருக்கின்றன என்று முதலில் ஆராய்வோம்.

முக்கிய குறைகள்

தற்காலத்து இந்திய பேசும் படங்களில் முக்கியமாகக் காணப்படுகின்ற குறைகள், புராதனமான கதைகளையே தயாரித்தல், கதைக்குத் தக்க நடிகர்களைத் தேர்ந் தெடுக்காமை, பேசும் படங்களைச் சங்கீதக் கச்சேரிகளாக மாற்றிவிடல், பாத்திரங்களுக்குக் காலத்திற்கேற்ற ஆடையா பரணங்கள் ஏற்பாடு செய்யாமை, பாத்திரங்களுக்கு வேண்டிய நடிக்கும் திறமை இல்லாமை முதலியனவாம். மேற் குறித்த குறைகளெல்லாம் ஏறக்குறைய எல்லா இந்திய பேசும் படங்களிலும் இருந்த போதிலும், முக்கியமாக அவைகள் சென்னை ராஜதானியில் வெளிவரும் தமிழ் தெலுங்கு படங்களில் செறிந்திருக்கின்றன என்பது பலருடைய அபிப்பிராயம். அயல் நாட்டார் நமது படங்களைப் பார்க்கும் பொழுது மேற்கண்ட குறைகளை எடுத்துக் கூறுகின்றனர் என்பது நிச்சயம். அவைகளிலும், பேசும் படங்களில் தக்கபடி நடிக்கும் திறமை மிகவும் குறைவாயிருக்கிறதென குறிப்பிடுகின்றனர். ஆகவே நமது

கடமை முக்கியமாக இக்குறையை நீக்கி நமது படங்களை விருத்திக்குக் கொண்டுவர வேண்டியதாகும். இதை எப்படிச் செய்வது என்பதைப் பற்றி முக்கியமாக இச்சிறு வியாசத்தில் என் சிற்றறிவிற் கேற்றபடி எழுதுகிறேன்.

நடிப்புக்கலையைக் கற்க வேண்டும்

நடிப்புக் கலையைப் பற்றி சாதாரண ஜனங்கள் மிகவும் தவறான எண்ண முடையவர்களாயிருக்கின்றனர். அதாவது, அதைக் கற்க வேண்டியதில்லை, அது சுபாவமாகவே வந்து விடும் என்பதேயாம், இதைவிட தவறான எண்ணம் வேறொன்றும் கிடையாது. வயித்தியனாகவோ, இஞ்ஜினிய ராகவோ, லாயராகவோ, உபாத்தியாயராகவோ ஒருவன் ஆகவேண்டுமென்றால், பல வருடங்கள் சாதாரண கல்வி பயின்று, பிறகு சில வருடங்கள் அந்தந்த சாஸ்திரங் களுக்குரிய பள்ளிகளில் பயின்று, பரீட்சையில் தேறி, பிறகே டாக்டராகவோ, இஞ்ஜினியராகவோ, அட்வகேட்டாகவோ, உபாத்தியாயராகவோ ஆகின்றான். அன்றியும் சிற்ப சாஸ்திரம், சங்கீதம், பரத சாஸ்திரம் முதலியவைகளில் தேர்ச்சி பெற வேண்டுமென்றால், அந்தந்த சாஸ்திரங் களுக்குரிய நூல்களைப் படித்து அவற்றுள் வல்லவர்களிடம் பல வருடங்கள் சிஷ்யனாயிருந்தே பிறகு அக்கலையில் வல்லவனாகி ஜீவனோபாயம் தேடுகிறான். சுருக்கிச் சொல்லுமிடத்து, இவ்வாறு செய்ய வேண்டியது அவசிய மென எல்லாக் கலைகளிலும் தொழில்களிலும் எண்ணப் படுகிறது - நடிப்புக் கலையில் தவிர! தற்காலத்தில் ''அரங்கங் களில் நடிப்பதற்கும் தற்காலத்தில் பேசும் படங்களில் நடிப்பதற்கும் ஒருவன் கற்க வேண்டிய தொன்றுமில்லை, நூலாராய்ச்சி செய்ய வேண்டிய தொன்றுமில்லை, அக்கலையில் வல்ல ஒரு உபாத்தியாயனிடம் தெரிந்து கொள்ள வேண்டிய தொன்றுமில்லை, எல்லாம் தானாக வந்துவிடும்'' என்று பெரும்பாலர் எண்ணுகிறார்கள். இந்தத் தப்பான எண்ணம் அறவே ஒழிகிற வரையில் நமது தேசத்தில் நடிப்புக் கலை விருத்தி யடையாது, நமது பேசும் படங்களும் முன்னேற்ற மடையமாட்டா.

மேல் நாடுகளில் நிலைமை

ஐரோப்பா, அமெரிக்கா முதலிய கண்டங்களில் இக்கலையைப் பற்றி என்ன அபிப்பிராயம் பரவியிருக்கிறதென்பதைப் பற்றி சற்று ஆராய்வோம். அவ்விடங்களிலெல்லாம் மற்ற கலைகளைக் கற்பதுபோல் நடிப்புக் கலையையும் ஒருவன் கஷ்டப்பட்டுக் கற்க வேண்டியவனாயிருக்கிறான். பிரான்சு, ஜர்மனி, ருஷ்யா முதலிய தேசங்களில் இதற்காகப் பல கலாசாலைகள் ஏற்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றன. சாதாரணமாக அக்கலாசாலைகளில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களையே நாடக மேடையிலும் சினிமா மேடையிலும் ஏற்றுக் கொள்ளுகின்றனர். இக்கலாசாலைகளில் பரீட்சைகள் வைத்து தேர்ந்தவர்களுக்கு பட்டங்கள் கொடுக்கின்றனர். அமெரிக்காவிலும் இவ்வழக்கமுண்டு. அங்கு மேடையின் மீதிருந்து நன்றாய்ப் பேசுவதற்கும் பாடுவதற்கும், நடிப்பதற்கும், பல பள்ளிக்கூடங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இத்தகைய பள்ளிக் கூடங்களில் முத்தம் கொடுப்பதற்கும், கண் சமிக்ஞை செய்வதற்கும் கூட - இக்கலையைக் கற்க விரும்புவோர்களை தேர்ச்சிபெறச் செய்கின்றனர்!

நம் நாட்டின் நிலைமை

நமது நாட்டிலோ ஒரு நடிகரோ நடியோ கொஞ்சம் அழகு வாய்ந்திருந்தாலும் அல்லது கொஞ்சம் பாடத் தெரிந்திருந்தாலும், உடனே மேடை மீதேற வேண்டியது தான்; அல்லது தக்க சிபார்சு இருந்தால் உடனே பேசும்படக் காக்ஷியில் ஸ்டாராக (நட்சத்திரமாக)த் தோன்ற வேண்டியதுதான்! நமது பேசும் படங்களில் தற்காலம் தோன்றும் பல நடிகர்களுக்கு நடிப்பு என்பது பூஜ்யமாயிருக்கிறதென இக்கலை வல்லவர்கள் பலர் அறிவார்கள். நமது படங்களைப் பார்க்கும் மேல் நாட்டாரும் இக்குறையை எடுத்துக் காட்டுகின்றனர். இச்சந்தர்ப்பத்தில் இதைப் பற்றிய நானறிந்த ஒரு சிறு கதையைக் கூறுகிறேன். வட இந்தியாவிலிருந்து ஒரு தனவந்தன் பேசும் படங்களுக்காக தென்இந்தியாவிலிருந்து இரண்டு நடிகைகளைத்

தேர்ந்தெடுக்க வந்தார். இங்கு நாடக மேடையில் பெயர் பெற்ற இரண்டு நடிகைகளை அவருக்கு ஒருவர் சிபார்சு செய்தார். அவர் இவர்கள் நடிப்பதை ஒருமுறை கண்டு, இவர்களுக்கு நடிப்பு பூஜ்யமாயிருக்கிறது; முதலில் இவர்கள் அக்கலையைக் கற்றுக் கொள்ளட்டும்; பிறகு இவர்களை நான் பேசும் படங்களில் நடிகைகளாகத் தேர்ந்தெடுக்கும் விஷயத்தைப் பற்றி யோசிக்கிறேன், என்று கூறிப் போயினர். நாடகமேடையில் கொஞ்சம் பெயர் பெற்ற இவர்களுக்கே இப்படியானால், நாடகமேடையை ஏறியறியாத மற்றவர்கள் திடீரென்று சினிமா நட்சத்திரங்களாவது எப்படி யிருக்கும்! அவர்களுள் பெரும்பாலர்க்கு சரியாகப் பேசுவதற்கும் தெரிவதில்லை. நடிப்பதற்கும் தெரிவதில்லை - நடப்பதற்குக் கூட தெரிவதில்லை என்பது என் அபிப்பிராயம். ஆயினும் ஏதோ மிகவும் சிலர் பிறப்பிலேயே இக்கலைவல்லவர்களாகி, அக்கலை அவர்களுக்கு சுபாவமாக இருந்துவருகிறது என்று நாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதுதான்; அப்படிப்பட்டவர் கள் ஆயிரத்திலொருவர் இருக்கலாம். அத்தகைய அபூர்வ மான அதிர்ஷ்டசாலிகள் திடீரென்று பேசும் படக்காக்ஷிகளில் தோன்றி பெயர் எடுக்கக் கூடும். மற்றவர்களெல்லாம் இக்கலையைக் கஷ்டப்பட்டுக் கற்றுத்தான் ஆகவேண்டும் என்பது என் துணிவு. பேசும் படங்களில் இந்தியா முழுவதும் பெயர் பெற்ற ஸ்ரீமதி தேவகிராணியவர்கள், பேசும் படங்களில் நடிப்பது சுலபமான காரியம் அல்ல, இக்கலையை மிகவும் கஷ்டப்பட்டுத்தான் எல்லோரும் கற்க வேண்டும், என்று தன் அபிப்பிராயத்தை சமீபத்தில் ஒரு பத்திரிகையில் வெளியிட்டிருக்கிறார்.

நடிகர்கள் கற்கவேண்டிய தென்ன?

முக்கியமாகப் பேசும் படங்களில் நடிக்க விரும்புவோர் கற்க வேண்டிய விஷயங்கள் என்னவென்றால், தெளிவாகப் பேசும் திறமை, வார்த்தைகளுக் கேற்றவாறு அங்கவின்யாசம், முகக்குறிப்பு, கண்ஜாடை, இவைகளை மொத்தமாகக் கற்ற பின், தான் மேற்கொள்ள விரும்பும் ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் குணாதிசயங்களை வெளிப்படுத்தும் தன்மையைக் கற்க வேண்டும். அன்றியும் 'பை பிளே' - அதாவது மற்றொரு

நடிகன் பேசும்பொழுது பேசாமல் அரங்கத்தின் மீதிருக்கும் ஒரு நடிகன் செய்ய வேண்டியது - என்பதையும் நன்கறிய வேண்டும். மேற்சொன்னவைகளை எல்லாம் தக்கபடி கற்றறிந்த பிறகு, நாடக மேடையில் ஆடுவதற்கும், சினிமா மேடையில் நடிப்பதற்கும் உள்ள முக்கியமான பேதங்களை ஒவ்வொரு நடிகரும் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

ஸினிமா கலை கற்பிக்க கலாசாலை வேண்டும்

இவைகளை எல்லாம் கற்பதற்கு நமது நாட்டில் தக்க பள்ளிக்கூடங்கள் மேல் நாடுகளிலிருப்பது போல் கிடையா. இது ஒரு பெரும் குறையாம். மற்றக் கலைகளைக் கற்பதற்கு கலாசாலைகள் ஏற்பட்டிருக்கிறபடி, இக்கலையையும் கற்பதற்கு கலாசாலை நம் நாட்டில் ஏற்பட்டால்தான் இக்கலை விருத்தியடைந்து நமது பேசும் படங்கள் முன்னேற்ற மடையும். ஐரோப்பா அமெரிக்கா கண்டங்களிலிருப்பன போல் நமது நாட்டிலும் ஆங்காங்கு முக்கியப் பட்டணங்களில் நடிப்பு கலாசாலைகளை தனவந்தர்கள் ஏற்படுத்தினால், அவற்றில் இக்கலையில் தேர்ச்சி பெற விரும்பும் ஆயிரக்கணக்கான மாணவர்களும், மாணவிகளும், கற்கத் தொடங்குவார்கள் என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. அக்கலாசாலைகளை ஏற்படுத்தும் முதலாளிகளுக்குச் செலவு போக லாபம் கிடைக்குமே யொழிய நஷ்டம் வராது என்பது என் தீர்மானமான எண்ணம். இப்படிப்பட்ட கலாசாலைகள் ஏற்பட்டால் உயர்குலத் துதித்த ஆடவர்களும் பெண்மணிகளும், நடிப்புக்கலையைச் சரிவரக் கற்று பேசும் படங்களில் நடிக்கலாம்.

மேற்சொன்னபடி நடிப்புக் கலைக்காக கலாசாலைகள் ஏற்படுமளவும் சினிமாவில் நடிக்க விரும்புவோர் அக்கலை யில் பெயர்பெற்ற சிறந்த நடிகர்களை அடுத்து அவர்களிட மிருந்து கற்க வேண்டும். அன்றியும் மேல் நாட்டு சிறந்த நடிகர்கள் அத்தேசங்களிலிருந்து வரும் பேசும் படங்களில் எப்படி நடிக்கின்றனர் என்று பார்த்தாவது தெரிந்து கொள்ளுதல் தகுதி. சிறந்த நடிப்பு அடங்கிய படங்களைப் பார்த்தபின் அதன் நுட்பமான பாகங்களை யெல்லாம் தாங்

கள் அப்யசித்துப் பார்க்க வேண்டும். கண்ணாற் பார்த்தால் மாத்திரம் வரும்படியான கலையல்ல இது; பன்முறை பழக்கத்திற்குக் கொண்டு வந்தால்தான் இதில் தேர்ச்சி யடையலாம்.

கடைசியாகப் பேசும் படங்களில் நடிக்கவேண்டிய நுட்பங் களைப் பற்றிய பல ஆங்கிலப் புஸ்தங்கள் இருக்கின்றன; அன்றியும் இரண்டொரு தமிழ் புத்தகங்களும் அச்சிடப்பட்டி ருக்கன்றன. அவைகளைப் படித்துக் கற்கலாம்.

முற்றிற்று.

நாடகப் பேராசிரியர்

ப. சம்பந்த முதலியார், பி.ஏ., பி.எல்.

அவர்களால் இயற்றப்பட்ட

பிற நூல்கள்

லீலாவதி-சுலோசனை, சாரங்கதரன், மகபதி, காதலர் கண்கள், நற்குல தெய்வம், மனோஹரன், ஊர்வசியின் சாபம், இடைச்சுவர் இருபுறமும், என்ன நேர்ந்திடினும், விஜயரங்கம், தாசிப்பெண், மெய்க்காதல், பொன்விலங்கு, சிம்ஹளநாதன், விரும்பிய விதமே, சிறுதொண்டர், காலவ ரிஷி, ரஜபுத்ரவீரன், உண்மையான சகோதரன், சதி-சுலோசனா, புஷ்பவல்லி, உத்தம பத்தினி, அமலாதித்யன், கள்வர்தலைவன், சபாபதி முதற்பாகம், பொங்கல் பண்டிகை அல்லது சபாபதி இரண்டாம் பாகம், ஓர் ஒத்திகை அல்லது சபாபதி மூன்றாம் பாகம், சபாபதி நான்காம் பாகம் பேயல்ல பெண்மணியே, புத்தா அவதாரம், விச்சுவின் மனைவி, வேதாள உலகம், மனைவியால் மீண்டவன், சந்திரஹரி, சுபத்ரார்ஜுனா, கொடையாளி கர்ணன், சஹதேவன் சூழ்ச்சி, நோக்கத்தின் குறிப்பு, இரண்டு ஆத்மாக்கள், சர்ஜன் ஜெனரல் விதித்த மருந்து, மாளவிகாக்னிமித்ரம், விபரீதமான முடிவு, சுல்தான் பேட்டை மாஜிஸ்ட்டிரேட், சகுந்தலை, காளப்பன் கள்ளத்தனம், முற்பகல் செய்யின் பிற்பகல் விளையும், நாடகமேடை நினைவுகள், யயாதி பிராமணனும், சூத்திரனும், வாணீபுர வணிகன், இரண்டு நண்பர்கள், சத்ருஜித், ஹரிச்சந்திரன், மார்க்கண்டேயர், ரத்னாவளி, மூன்று விநோத நாடிகைகள், வைகுண்ட வைத்தியர், தீட்சிதர் கதைகள், ஹாஸ்யக் கதைகள், குறமகள், நல்லதங்காள், சிறுகதைகள், நடிப்புக் கலையில் தேர்ச்சி பெறுவதெப்படி? ஹாஸ்ய வியாசங்கள், தமிழ் பேசும் படக் காக்ஷி, விடுதிப் புஷ்பங்கள், பேசும்பட அனுபவங்கள், வள்ளிமணம், கதம்பம், மாண்டவர் மீண்டது, ஆஸ்தானபுர நாடக சபை, சங்கீதப் பயித்தியம், ஒன்பது குட்டி நாடகங்கள், சபாபதி ஜமீந்தார், சிவாலயங்கள் இந்தியாவிலும் அப்பாலும் - சிவாலய சிற்பங்கள், சதி சக்தி, மனை ஆட்சி, இந்தியனும்

ஹிட்லரும், தீபாவளி வரிசை, காலக் குறிப்புக்கள், சுப்ரமண்ய ஆலயங்கள், தீயின் சிறு திவலை, கலையோ காதலோ, உணவுப் பொருள்கள், சபாபதி துவிபாஷ, சபாபதி துணுக்குகள், இல்லறமும் துறவறமும் சபாபதி முதலியாரும் பேசும் படமும், நான் குற்றவாளி. நீண்ட ஆயுளும், தேக ஆரோக்யமும், தமிழ் அன்னை பிறந்து வளர்ந்த கதை பல வகை பூங்கொத்து, என் சுயசரிதை முதலியன.

★ ★ ★

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113.

அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை
நாட்டிய நன்னூல் ..	25.00
பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள் .. தொகுதி 2	40.00
சதாசிவப் பண்டாரத்தார் ஆய்வுக் கட்டுரைகள் ..	40.00
சங்கத் தமிழர் வாழ்வியல் ..	75.00
வேதகிரியார் சூடாமணி நிகண்டு ..	65.00
தமிழக மேடைநாடகப்பெண்கலைஞர்கள்குறிப்பேடு ..	25.00
A Grammar of Contemporary Literary Tamil ..	80.00
Cilappatikaram ..	100.00
காதம்பரி மூலமும் வசனமும் ..	125.00
Tani Pacura Togai ..	30.00
Dedication ..	25.00
Temple Chimes ..	20.00
Nala Venba ..	45.00
Tamil Heroic Poems ..	40.00
Six Long Poems from Sangam Tamil ..	30.00
Kurinci-p-pattu-Muttollayiram ..	40.00
Kuruntokai ..	110.00
Landscape and Poetry ..	50.00
Tamil Culture and Civilization ..	60.00
Tolkappiyam and Astadhyayi ..	110.00
தமிழக மகளிர் தொடக்க காலமுதல் ஆறாம் நூற்றாண்டு வரை ..	50.00
தொல்காப்பியம் - பொருள் - செய்யுளியல் பகுதி 1. .	50.00
தடிவீரசுவாமிகதை வன்னியராயன்கதை ..	55.00
சடத்தலம் ..	40.00
காத்தவராய நாடகம் ..	30.00
மதங்க சூளாமணி ..	40.00
பண்டைத் தமிழ் எழுத்துக்கள் ..	32.00
தமிழில் நவீன நாடகம் ..	70.00
இலக்கியத்தில் சோதிடம் ..	65.00
சங்கத் தமிழரின் வழிபாடும் சடங்குகளும் ..	80.00
தொல்காப்பியம்-பொருள்-புறத்திணையியல் பகுதி 1. .	50.00
தொல்காப்பியம்-பொருள்-புறத்திணையியல் பகுதி 2. .	65.00
சோதிடவியல் ..	70.00

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள் தொகுதி 1

விலை ரூ. 50/-